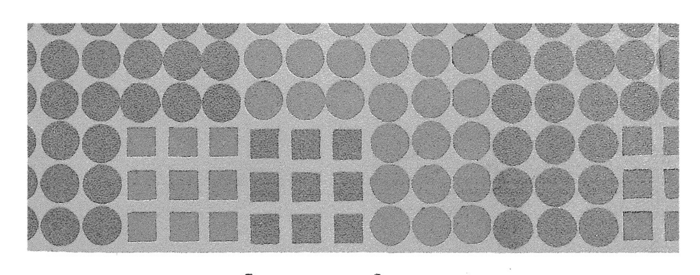


موسوعة أدباء أمريكا

الدكتور نبيل راغب

الجزء الأول

دار المعارف


موسوعة أدباء أمريكا

الدكتور نبيل راغب

موسوعة أدباء أمريكا

الجزء الأول



تصميم الغلاف : شريفة أبو سيف

الناشر : دار المعارف — ١١١٩ كورنيش النيل — القاهرة ج . م . ع .

الإهداء

إلى روح اللقاء بين أعرق حضارة
وأحدث حضارة ..

أتشرف بإهداء هذه الموسوعة .

نبيل راغب

شكر وتقدير

من الصعب أن نجد الكتاب الذى قام مؤلفه بكتابته بمفرده ، إذ أن الباحث يعتمد فى دراسته على الأسس التى أرساها من سبقه فى نفس المضمار . فالمعرفة نهر متصل من المنبع إلى المصب ، وإذا كان هذا المعيار ينطبق على أى كتاب ، فإنه ينطبق من باب أولى على موسوعة تضم كل أعلام الأدب الأمريكى .

ولهذا تعتبر هذه الموسوعة ثمرة مجهودات كثيرة تضاف إلى المجهود الذى قام به المؤلف الذى يود أن يقدم أعمق الشكر والتقدير لكل من ساهم فى إقامة هذا البناء ، وبصفة خاصة أمناء مكتبة الكونجرس بواشنطن ، وأمناء مكتبة جامعة هارفارد ، وأمناء مكتبة المتحف البريطانى بلندن ، وموظفى دار الكتب والوثائق بالقاهرة ، وموظفى مكتبة جامعة القاهرة ، وذلك لحرصهم على توفير المراجع اللازمة للبحث بين يدى الباحث سواء بالاستعارة أو بالتصوير أو بالاطلاع .

كما لا ينسى الباحث الدور المخلص والقيم الذى قامت به زوجته التى ساندته وساعدته فى كل سطر خطه فى هذه الموسوعة ، وفى كل ليلة سهرها من أجل إنجازها على مدى السنوات الأربع الماضية .

إلى كل هؤلاء أقدم كل الحب والتقدير والوفاء لأنه لولا مساعداتهم القيمة لما كان فى الإمكان أن تخرج هذه الموسوعة إلى حيز الوجود بهذه الصورة .

الجيزة – يناير ١٩٧٨

نبيل راغب

منهج الموسوعة

جرت التقاليد المرتبطة بتأليف الموسوعات المتخصصة – أن تقوم الموسوعة بدور الْمَدْخل أو المفتاح بالنسبة للباحث الذى يريد أن يتعمق فى دراسة أحد الموضوعات أو العناصر التى تشتمل عليها الموسوعة ؛ فهى تمده بالملامح العامة ، والمراجع المرتبطة بهذا الموضوع أو العنصر ؛ حتى تضع فى يده بداية الخيط الذى سيتتبعه بعد ذلك فى مراجع أخرى تعالج الجوانب التفصيلية الدقيقة للبحث الذى يقوم به . أى أن دور الموسوعة يقتصر على مساعدة الباحث فى وضع قدمه على بداية الطريق ، أما الخطوات التالية فتعتمد على مراجع أكثر استفاضة وشمولا ، ولذلك كان المنهج التقليدى للموسوعات التى تتناول شخصيات الرواد والأعلام فى فرع ما من فروع المعرفة الإنسانية – مقتصرا على نبذة سريعة عن حياة الرائد مع التعريف بأهم إنجازاته ، والملامح الأساسية التى اشتهر بها فى هذا الفرع ، بالإضافة إلى ذكر أهم المراجع التى تناولته بالدراسة . وعادة – يتردد ما يكتب عن مثل هذا الرائد بين فقرة قصيرة لا تزيد على عشرين سطرا وصفحة أو أكثر قليلا من صفحات الموسوعة . أى أن الهدف الأساسى للموسوعة يكمن فى التعريف المركز المختصر بالشخصيات أو العناصر أو الموضوعات التى تشتمل عليها .

ولكننا رأينا أن القارئ الحديث المتعجل ربما لا يجد الوقت أو الصبر لكى يتابع استكمال معرفته فى مراجع أخرى غير الموسوعة . فقد أصبحت هذه مهمة الباحث الأكاديمى المتخصص ، ولذلك غالبا ما يكتفى القارئ بالنبذة السريعة التى يلتقطها من الموسوعة ، ولكنها لا تسعفه فى معظم الأحيان لكى يكون فكرة كافية عن الشخصية أو الموضوع الذى يريد الإلمام به . ولذلك حاولنا فى هذه الموسوعة أن تكون ذات نفع بالنسبة لكل من الباحث الأكاديمى المتخصص والقارئ العادى المتعجل . بمعنى أنها تجمع بين التعرف بسيرة أدباء أمريكا وأعمالهم واتجاهاتهم وبين الدراسة التى تكفى للإلمام بمكانة هؤلاء الأدباء وإنجازاتهم بحيث لا يجد القارئ العادى

نفسه مضطرا للجوء إلى مراجع أخرى . أما الباحث الأكاديمى فيمكن أن يتلمس المنهج الفكرى والفنى لكل أديب على حدة بحيث يستطيع تحديد الخط المتخصص الذى يستخلصه لبحث جوانبه التفصيلية الدقيقة فى دراسة منفصلة : بمعنى آخر فإن هذه الموسوعة تجمع بين التعريف السريع المحدد والدراسة المركزة لكل أدباء أمريكا الذين شكلوا خريطة الأدب الأمريكى كما يعرفها العالم الآن .

ولم تحاول الموسوعة أن تنقاد لكل أديب طبقاً لميوله واتجاهاته وإنجازاته على حدة و بمعزل عن الآخرين ولكنها تعرضت لكل أعمالهم بمعيار نقدى واحد حتى يتمكن القارئ من تحديد السلبيات والإيجابيات التى ميزتها ، ولكى يستطيع أيضًا وضع كل أديب فى موقعه الصحيح على خريطة الأدب الأمريكى طبقًا للحجم الموضوعى لإضافته الأدبية . وهذا المعيار النقدى يعتمد أساسًا على المنهج النقدى التحليلى الموضوعى الذى استطاعت مدرسة النقد الحديث إرساء تقاليده منذ مطلع القرن الحالى . وهى مدرسة ساهم فيها النقاد الأمريكيون بنصيب الأسد واستطاعوا بها أن يتركوا بصماتهم الواضحة على الأدب العالمى المعاصر كله . وقد تناولت الموسوعة إنجازات هؤلاء النقاد والأدباء بالبحث والتحليل مثلما نجد فى فصولها عن ت . س . إليوت ، وازرا باوند ، وجون كرورانسم ، وكليانث بروكس ، وآلن تيت ، وكونراد إيكن ، وإدجار آلان بو ، وهيلدا دولتيل ، وجورج سانتيانا ، وإيمى لويل ، وروبرت بن وارين ، ووليام كارلوس ويليامز .

ويجدر بنا أن نلم بمنهج النقد التحليلى الموضوعى حتى يتمكن القارئ من وضع يده على العمود الفقرى الذى يشكل جسم الدراسات المتتابعة التى احتوت عليها الموسوعة . فهذا المنهج لا يعنى فرض معايير مسبقة أو مقاييس متعسفة على إنتاج هؤلاء الأدباء ، بل يهدف إلى تحليل أعمالهم حتى يتمكن القارئ أو المتذوق من التقييم الموضوعى لها . ولذلك فالغرض الأساسى من هذه الموسوعة هو عرض إنجازاتهم فى ضوء تحليلى لا يتأثر بالميل نحو ميول ذاتية ، أو انطباعات شخصية أو اتجاهات عقائدية أو تفسيرات نفسية . . إلخ . فالموسوعة لا تحكم على الأديب لاعتناقه آراء معينة تؤثر على فكره وسلوكه فى الحياة ولكنها تسعى لتقييم عمله الأدبى كقيمة فنية جمالية فى حد ذاتها ، وكإضافة إلى تراث أدبه القومى بصفة خاصة والأدب العالمى بصفة عامة . ولا تفصل الموسوعة بين الشكل والمضمون لأى عمل أدبى حيث إنهما شىء واحد والفصل بينهما يعنى فصل روح العمل الأدبى عن جسده : أى بالاختصار قتله وتحطيمه . ولهذا يلاحظ القارئ أن المضمون قد نوقش من خلال دراسة الشكل كما أن الشكل قد درس من خلال مناقشة المضمون : أى أن حجر الزاوية فى هذه الموسوعة هو العلاقة الحية العضوية بين الشكل والمضمون ، ومدى تأثيرها على الشكل النهائى الذى خرج به العمل الأدبى إلى الوجود بصرف النظر عن مادة المضمون نفسها سواء كانت إجتماعية أو سياسية أو تاريخية أو فلسفية أو نفسية . فالذى يهمنا فى أعمال هؤلاء الأدباء هو التفاعل الدرامى وأثره فى التكوين العضوى الذى يؤدى فى نهاية الأمر إلى الخلق الحى للعمل ذاته – وذلك من خلال استعمال الكاتب لأدواته الفنية .

من هنا كانت وحدة الزاوية التى تنظر بها الموسوعة إلى أعمال الأدباء الذين تناولتهم بالدراسة والتحليل ، الأمر الذى جنبها أن تتحول إلى مجرد شذرات متناثرة أو نبذات سريعة أو لقطات منفصلة عن هؤلاء الأدباء . فهناك معيار نقدى موحد يحلل كل أعمالهم ابتداء من أشعار فيليب فرينو (١٧٥٢ – ١٨٣٢) وانتهاء بمسرحيات

إدوارد آلبى الذى ولد عام ١٩٢٨ . وقد أدى هذا المعيار التحليلى الموضوعى إلى وضع الأدباء الصهيونيين فى أمريكا فى مكانهم الحقيق على خريطة الأدب الأمريكى بصرف النظر عن الدعاية العالمية التى قامت بها الأجهزة الصهيونية من أجل فرضهم على الأدب العالمى . وعندما نتكلم عن الأدباء الصهيونيين لا نقصد دينا معينا ، ولكن نعنى بهذا الأدباء الذين احالوا أعمالهم إلى دعاية مباشرة لقضايا الصهيونية مع إبراز الشخصية اليهودية على أنها كيان اجتماعى ونفسى متفرد لا ينطوى تحت بند الشخصية الأمريكية وهذا يتنافى مع منهج النقد التحليلى الموضوعى الذى يربط جمالية الشكل الفنى بإنسانية المضمون الفكرى . فلا شك أن الأدب الذى ينادى بفكرة عنصرية ضيقة ، لا يمكن أن يدخل من باب الأدب الناضج الذى ينظر إلى الإنسان فى خصائصه الشاملة الأصيلة ، بصرف النظر عن عقيدته أو جنسه أو لونه . وإذا كان النقاد يهاجمون بعض الأدباء الأمريكيين بدعوى أنهم أغلقوا على أنفسهم حدودهم الإقليمية المحلية مما أعجزهم عن استشراف آفاق عالمهم المعاصر ، وإنتاج أدب يتذوقه الإنسان بصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان ، فمن المنطقى جدا أن يهاجم نفس النقاد الأدباء الصهيونيين الذين حاولوا تجسيد الشخصية اليهودية فى أعمالهم على أنها تنتمى إلى التراث اليهودى العنصرى ولا تدخل فى نطاق الشخصبة القومية الأمريكية وذلك حتى يحافظوا على عزلة الجيتو الذى اشتهروا به على مر التاريخ . وهذا يتضح فى أعمال صول بيلو ، وديلمور شوارتز ، وفيليب روث ، وبرنارد مالامد ، ونثنائيل ويست .

ولكن هذا المعيار لا ينطبق على كل الكتاب اليهود . فمنهم من نظر إلى النفس الإنسانية نظرة شاملة موضوعية غير مقيدة بعنصر أو لون أو عقيدة . من هؤلاء الأدباء آرثر ميللر ، والمررايس ، وكليفورد أوديتس ، ونورمان ميلر وارووين شو ، ولذلك خرجت أعمالهم إلى المجال العالمى دون أية حساسيات وكانت إضافاتهم إلى تراث الأدب الأمريكى والعالمى أشمل وأنضج بمراحل من الآخرين الذين عجزوا عن تحطيم أسوار الجيتو الذى اجتروا فى داخله أوهامهم وأحلامهم القديمة التى أصبحت جزءا لا يتجزأ من الشخصية اليهودية على مر التاريخ .

أما الأدباء الزنوج من أمثال جيمس بولدوين ورالف إيليسون وريتشارد رايت فكان أدبهم صادرا عن معاناة حقيقية من رواسب التفرقة العنصرية التى ظلت كامنة فى جسم المجتمع الأمريكى منذ عهد الرقيق الذى جلب فيه أجدادهم من أفريقيا للعمل فى مزارع البيض ومناجمهم . من هنا كان التعاطف الذى استقبل به أدبهم على المستوى العالمى . فلم تكن المعاناة مفتعلة ومصطنعة لأغراض عنصرية خفية كما نجد فى أعمال بيلو ، وشوارتز ، وروث ومالامد وويست . ولكنها كانت معاناة النفس البشرية بصفة عامة من ظروف لا تمت إلى الإنسانية بصلة . وإن كان بعض الكتاب الزنوج مثل ريتشاردرايت قد تطرفوا فى بعض الأحيان إلى الدعاية المباشرة لقضية السود فإن عذرهم فى ذلك أنهم أرادوا أن يلفتوا النظر إلى قضيتهم على المستوى السياسى والاجتماعى والاقتصادى بطريقة سريعة ومباشرة .

ولكن السمة المميزة للأدب الأمريكى بصفة عامة تكمن فى خصوبته وتنوعه على الرغم من أن عمره لا يزيد على قرنين من الزمان . صحيح أن جذوره الأولى تنتمى إلى الأدب الأوروبى عامة والإنجليزى خاصة ، ولكن محاولات التأصيل بدأت منذ رالف والدو إيمرسون ، وهنرى ديفيد ثورو ، وولت ويتمان ، ونثنائيل هوثورن ،

وهيرمان ميلفيل ، وإدجار آلان بو ، ومارك توين ، وهنرى جيمس وغيرهم من الرواد الذين أرسوْا التقاليد القومية للأدب الأمريكى . وعلى الرغم من أن معظمهم زار القارة الأوروبية عدة مرات ، وبعضهم استقر فيها بقية عمره إلا أنهم لم ينسوا هويتهم الأمريكية ورفضوا نظرة التعالى التى نظر بها إليهم الأوروبيون على أساس أنهم أمة ناشئة ، ساذجة ، بدائية لا يمكن أن ترتفع إلى مستوى التقاليد الأوروبية العريقة . ولم ينتج عن الاتصال بين الثقافة الأوروبية والثقافة الأمريكية أن وقع الأدب الأمريكى فى براثن التقليد الأعمى والتبعية الساذجة بل تمكن من إثراء تربته بالجديد والأصيل من التراث الأوروبى دون أن يشوه شخصيته القومية المميزة .

وقد تشكلت هذه الشخصية القومية بفعل العوامل التاريخية والجغرافية المتعددة التى مرت بها الأمة الأمريكية فى مراحل إنشائها الأولى . من هذه العوامل تعدد الأجناس التى هاجرت إلى القارة الجديدة بكل خلفياتها الثقافية والحضارية المختلفة مما أدى إلى خصوبة المصادر التى استمد منها الأدب الأمريكى حيويته . وهى المصادر التى امتزجت بالثقافة الأنجلو سكسونية واللاتينية المسيطرة مما منحها لوناً قوميا يختلف فى جوهره عن الثقافة الأوروبية وقد ساهمت اللغة الإنجليزية فى توحيد الأدب الأمريكى ولكنها لم تصبغه بصبغة إنجليزية فى الوقت نفسه . بل إن بعض الأدباء الأمريكيين من أمثال هـ . ل . منكن ورنج لاردنر حاولوا محاولات لغوية وأدبية لكى يبتكروا ما أطلقوا عليه اللغة الأمريكية على سبيل التفريق الكامل بين الثقافة الإنجليزية والثقافة الأمريكية .

ومن العوامل الجغرافية التى أثرت فى الأدب الأمريكى المساحات الشاسعة الأطراف التى تتكون منها القارة الأمريكية والتى خلقت روح الاستكشاف والانطلاق وراء الحدود عند المواطن الأمريكى . فنشأ عندهم ما سمى بجيل الرواد أو الآباء المؤسسين الذين زخرت بهم الروايات التى تمجد بطولاتهم وتبلور صراعاتهم فى مواجهة عوامل الطبيعة القاسية المتمردة . وقد كرس بعض الروائيين أعمالهم لهذا المضمون من أمثال هيرمان ميلفيل ، وجيمس فينيمور كوبر . وجاك لندن ، وويلا كاثر . وكان هذا من الفروق الأساسية بين الأدب الأوروبى والأدب الأمريكى . ففى تلك الفترة كان معظم الأدب الأوروبى يدور داخل الصالونات والمنازل الأنيقة المغلقة ، أما الأدب الأمريكى فقد انطلق مع عناصر الطبيعة البرية التى وقفت للإنسان الجديد بالمرصاد . ولكنه قبل التحدى لإثبات وجوده وبناء حضارته . وكانت الطبيعة الجغرافية المتنوعة فى المناخ والتضاريس سببا فى ثراء المضامين التى احتوت عليها أعمال أدباء أمريكا خاصة فى المراحل الأولى من التكوين .

وانعكست هذه الخصائص الجغرافية على شخصية الأديب الأمريكى الذى مجد القوة والاندفاع والانطلاق بل العنف والقسوة فى أحيان غير قليلة . وامتزج فى داخله حب الطبيعة بتحديها وإخضاعها لإرادته . ولذلك كانت الروايات الأولى زاخرة بالأحداث المادية ، والمغامرات العنيفة ، والتحديات الصارخة . وانخفضت فيها نسبة الحوار الهادئ والفكر الفلسفى إلى أدنى درجة . واستمرت هذه الخصائص لكى تفرض نفسها على وجدان الأجيال التالية من الكتاب كما نجد فى أعمال إيرنست هيمنجواى ، ويوجين أونيل ، وف . سكوت فتزجيرالد ، وارسكين كالدويل ، وكليفورد أوديتس .

وهذا العنف الذى يزخر به الأدب الأمريكى لا يرجع فقط إلى أسباب جغرافية بل إلى أسباب تاريخية أيضا . فعلى الرغم من أن الحرب الأهلية الأمريكية انتهت منذ قرن ونصف من الزمان ، إلا أنها ساهمت فى توضيح الحدود الفكرية والوجدانية بين الشمال الصناعى والجنوب الزراعى الذى أدى تمسكه بنظام الرقيق إلى الخروج على الاتحاد الفيدرالى برئاسة أبراهام لينكولن واشتعال الحرب الأهلية التى شملت الأمة كلها . كانت إراقة الدماء شيئا عاديا للغاية ؛ مما ترك جروحاً غائرة فى وجدان الأمة ، وانعكس بالتالى على عشرات القصائد ، والروايات ،والمسرحيات ؛ التى جسدت أبعاد المأساة التى عاناها الإنسان الأمريكى . ولكن انتهاء الحرب وعودة الاتحاد لم يضع حدا للفروق الفكرية والوجدانية بين الشمال والجنوب . بل إن الأدب فى الجنوب الأمريكى له من الخصائص المستقلة ما يمكن دراسته على حدة كما نجد فى أعمال روبرت بن وارين ، وتنيسى وليامز ، وإرسكين كالدويل ، وكارسون مكالرز ، ووليام فوكنر وغيرهم .

ولكن كل هذه التناقضات ، ساعدت فى إثراء الأدب ، وربطه بقضايا الإنسان الأمريكى . وكانت النتيجة الإيجابية لهذا ، أن هذا الأدب استوعب معظم المذاهب الأدبية ، واستفاد منها دون أن ينقاد لها ، ويقلدها بالتبعية . فنجد الطبيعية فى أعمال سنكلير لويس ، وفرانك نوريس ، وثيودور دزايزر ، وهاملين جارلاند ، والين جلاسجو ، وجون ستاينبك . كما نجد التعبيرية فى أعمال يوجين أونيل ، وآرثر ميلر ، وثورنتون وايلدر ، واروين شو . بينما نلاحظ البدائية الرومانسية ، فى أعمال جاك لندن ، ووييلا كاثر ؛ والكلاسيكية المعاصرة ، فى أعمال ت . س اليوت وإزرا باوند وأرشيبالد ماكليش وروبرت لويل وكاثرين آن بورتر . والالتزام العقائدى فى أعمال إدوارد بيلامى وآبتون سنكلير وريتشارد رايت . والاتجاه السيكلوجى ، فى أعمال نورمان ميلر وهنرى جيمس وثيودور روثكه . كما نجد المدرسة التصويرية الإيمائية ، فى أشعار باوند ، وايمى لويل ، ووليام كارلوس ويليامز ، وهيلدا دوليتل .

هذا عن الاتجاهات العالمية ، التى استوعبها الأدب الأمريكى ، واحتواها . أما عن الاتجاهات الفلسفية ، التى ابتكرها الأدب الأمريكى : فيكفى أن نذكر الفلسفة الترانسيدنتالية التى تشكل مزيجا من المثالية ، والرومانسية ، وتنادى بحب الطبيعة البدائية ، وبوحدة الوجود ، وبالتعبير التلقائى عن الذات التى تحتوى على الضوء الهادى الموصل إلى المعرفة الحق . وقد تأصلت هذه الفلسفة من خلال كتابات إيمرسون وثورو وأشعار إميلى ديكنسون وروايات هوثورن . وهى – إن لم تكن فلسفة متكاملة بمعنى الكلمة – إلا أنها تركت بصماتها واضحة على الأدب الأمريكى ، حتى عصرنا هذا ، وبالتالى ساهمت فى منحه الشخصية المميزة : وهى شخصية خصبة ، وغنية ، بدليل أنها أمدتنا بالمادة العلمية الكافية ، لتأليف هذه الموسوعة التى بين يدى القارئ ، والتى نرجو أن يجد فيها سياحة ممتعة ، بين المعالم الأدبية التى شيدها الإنسان الأمريكى ، على مدى قرنين من الزمان .

د .نبيل راغب

١ جيمس آجى | 1 James Agee

(١٩٠٩ – ١٩٥٥)

جيمس آجى شاعر وروائى وناقد سينمائى استطاع أن يلفت النظر إلى أعماله الشعرية ، والروائية ، على الرغم من قلتها ، ولكنه لم يكن صاحب فكر محدد ، بل كان أديبا محترفا يجيد استخدام كل أدوات الصنعة . ويعرف كل أسرارها . وأدى هذا إلى انقياده إلى بعض الاتجاهات الطليعية ظنا منه أنها المدرسة الفنية الجديدة التى ستسيطر على الذوق العام ، ولا يجمل به أن يترك مهارته الفنية تعالج اتجاهات قديمة . ونظرا لأنه لم يستوعب هذه الاتجاهات الطليعية التجريبية حتى يتخذ منها موقفا محددا ، فقد كانت أشعاره التقليدية وعلى رأسها ديوانه الأول « اسمح لى بالرحيل » ١٩٣٤ من أفضل ما كتب من شعر .فلابد أن يتسق الفكر مع الفن لأن المضمون لاينفصل عن الشكل ، فكل منهما يؤدى إلى الآخر . تأثر الشكل عنده بالموسيقى بسبب حبه الجارف لها ، وتجلى ذلك فى الإيقاعات التى يكتب بها الشعر والنثر على حد سواء . وكان متمكنا من التعبير الفنى عن أدق الأحاسيس الإنسانية ، وأيضا من البلاغة التى تستخدمها اللغة الإنجليزية للوصول إلى أقوى الألفاظ والجمل قدرة على تجسيد المعانى وبلورتها .

ولد جيمس آجى فى مدينة نوكسفيل بولاية تنيسى وتربى فى منطقة جبل كمبرلاند الذى يقع فى نفس الولاية . وهى المنطقة التى اتخذ منها خلفية وصفية لرواياته التى تأثرت كثيرا بأسلوبه كشاعر . فهى زاخرة بالرموز الموحية ، والصور المكثفة ، والإيقاعات التى تجسد الحالة النفسية التى تمر بها الشخصية . كان آجى من الروائيين الذين يؤمنون أن الشعر هو روح كل الفنون وليس مجرد نظم أو إيقاع أو بحر ولذلك رأى الشعر فى الناس والسهول والجبال . وبهذا لا يمكننا التفريق بين شعره ونثره ، فكلاهما نتاج لنفس الفكر والوجدان . بدأ آجى حياته شاعرا عندما نشر ديوانه الأول « اسمح لى بالرحيل » عام ١٩٣٤ وذلك بعد تخرجه فى هارفارد عام ١٩٣٢ . ومن هنا كانت نظرته إلى الكون نظرة شاعر فى كل كتاباته بدون استثناء .

بدأ آجى حياته العملية بالصحافة وفى عام ١٩٣٦ أرسلته مجلة « فورتشن » لقضاء بضعة أسابيع مع عائلات فلاحى ألاباما الذين يدفعون ايجار الأرض التى يزرعونها من نسبة محددة من المحصول ، ولكى يوافى المجلة بتقرير عن أوضاعهم الاجتماعية . ولسبب غير معروف لم ينشر التقرير فى المجلة فاحتفظ آجى بحقوق نشره لحسابه الخاص ، . ونشره بالفعل مسلسلا مع صور لووكر إيفانز بعنوان « دعنا نمدح مشاهير الرجال » ١٩٤١ . وفى عام ١٩٣٩ التحق بهيئة تحرير مجلة « تايم » كما عمل ناقدا سينمائيا لمجلة « الأمة » من عام ١٩٤٣ إلى عام ١٩٤٨ . وأصبح منذ ذلك الوقت من أشهر المعلقين السينمائيين فى الولايات المتحدة وأصبحت مقالاته تنشر فى عدة مجلات على رأسها « لايف » ، و « بارتيزان ريفيو » و « الصوت والضوء » وقد نشرت كتاباته السينمائية كلها فى مجلد واحد عام ١٩٥٨ بعد وفاته . ومن الواضح أن السينما قد حرمت الأدب الأمريكى من شاعر وروائى كان من الممكن أن يقدم عطاء أكبر من الذى قدمه بالفعل .

كانت أول رواية لآجى عام ١٩٥٤ بعنوان « الحراسة الصباحية » وهى تتخذ مضمونها من يوم واحد فى حياة صبى فى الثانية عشرة من عمره يتلقى تعليمه فى مدرسة تابعة لإحدى كنائس تنيسى . وعلى الرغم من أن النقاد قد استقبلوها بالترحيب والتقدير . إلا أنها لم تلق رواجا بين جمهور القراء العاديين مثلما حدث لرواية « موت فى العائلة » التى نشرت عام ١٩٥٧ بعد وفاته وفازت بجائزة بوليتزر ، وتحولت إلى مسرحية ناجحة أيضا . وهى الرواية التى ارتبطت باسم آجى فى تراث الأدب الأمريكى ، وأبرزت قدرته على الوعى الحاد بتناسق الشكل الفنى وإضافة كل ما يفيد فى تطوير الأحداث . وإذا كان آجى قد استمد مادتها الأساسية من ذكريات طفولته ومن شخصيات أسرته ، فإنه لم يحولها إلى مجرد سيرة ذاتية فى قالب روائى . صحيح أن وفاة أبيه فى بداية العشرينيات قد تركت آثارا نفسية عميقة فى وجدانه وفى وضع عائلته ، وصحيح أيضا أنه اتخذ منها محوراً لأحداث روايته وشخصياتها ، ولكنه نظر إليها من الجانب الدرامى الناضج الذى ينأى عن التسجيل المباشر للأحداث .

رأينا أثر هذا الحدث الدرامى المأسوى على الأم مارى ، وعلى ولديها روفوس وكاثرين ، وعلى دائرة الأقارب المحيطة بالأم . ولا يقتصر آجى على تصويره الآثار الاجتماعية لهذا الحدث ، بل يتوغل فى الكيان النفسى لشخصياته ويقدم لنا قطعة حية من الإحساس الحاد مثلما نجد فى المواقف التى تجلس فيها العائلة معا ، ثم يشعر كل أفرادها بروح الأب الميت وهى تدخل الغرفة وتسرى فى فكر كل منهم . بهذا الأسلوب « الميتافيزيقى » يجسد لنا آجى الأثر العميق الذى تركه الأب الراحل على المستوى « الفيزيقى » الملموس ، فالعملية ليست مجرد إثارة للرعب . إنها إخراج الأحاسيس المجردة للشخصيات إلى حيز الوجود الدرامى المادى . بل إن القارئ يتأثر كثيرا ، عندما يسمع الطفل « روفوس » الذى بلغ السادسة فقط من عمره وهو يقول للأطفال الآخرين فى المدرسة : « إن فقده لأبيه جعله يبدو مميزا وبارزا على أقرانه الذين يعيشون مع آبائهم » هذا لأن عالم الطفولة لا يتأثر كثيرا بفقد الكبار .

بهذا الأسلوب تخرج الرواية من حدود المضمون الذى يدور حول أسرة معينة ، إلى البشرية جمعاء بكل أحاسيسها المتناقضة والمتنازعة . وكان آجى حريصا جدا على موضوعية السرد الروائى ، والتجسيد الدرامى الذى

ساعده على النظر إلى الأسرة وكأنها أية أسرة أخرى غير أسرته . والدليل على تجنبه للتسجيل الواقعى المباشر أن شخصية الأب الراحل تبدو أقوى بمراحل من الشخصيات الحية الموجودة بالفعل . ذلك لأن الأدب الناضج ، ينظر إلى الكون ككل ، ويرى فى الحياة أو الموت ، مجرد وجهين لعملة واحدة ، وهى « الوجود » . وإذا كان الأدب يستمد مادته الخام من الحياة اليومية للناس إلا أنه ينطلق منها لكى يحصل على نظرة شاملة لقوانين الكون التى تحكم حياة كل المخلوقات المرئية وغير المرئية على حد سواء . وكانت رواية جيمس آجى محاولة جادة وناضجة فى هذا السبيل .

٢ إدوارد آلبى — 2 Edward Albee

(١٩٢٨ - ....)

بعد إدوارد آلبى من الكتاب المسرحيين الشبان الذين تعقد عليهم أمريكا الأمل فى دفع المسرح الأمريكى المعاصر خطوات جديدة صوب التطور والأصالة والنضج . فقد استطاع أن يقـدم فى السنوات الأخيرة مسرحيات ناضجة ، ورائدة ، أثارت ضجة كبيرة– سواء على مستوى النقاد ، أو على مستوى الجمهور العادى . ويرجع احتفال أمريكا بكل كاتب مسرحى جديد وأصيل ، إلى ندرة الكتاب المسرحيين الذين أنجبتهم ، واستطاعوا غزو عالمنا المعاصر . فالعالم لا يعرف عن المسرح الأمريكى سوى يوجين أونيل وتنيسى ويليامز وآرثر ميللر وذلك فى الفترة من نهاية القرن الماضى وحتى يومنا هذا . وباستثناء أونيل فإن المسرحيات التى أنتجها الآخرون كانت– من القلة وأحيانا من الندرة ، بحيث لم تغط مساحة واسعة من خريطة المسرح العالمى المعاصر . ولعل هذا يرجع إلى سيطرة المسرح التجارى المتمثل فى برودواى على الحياة المسرحية فى أمريكا .

وبرغم أن إنجازات آلبى فى فترة الستينيات تراوحت بين الجودة والعمق وبين الضحالة والتصنع ، فإنه مازال يحتل مكان الصدارة فى جيل الكتاب الذى جاء بعد جيل ويليامز وميللر . يبلغ آلبى الآن السادسة والأربعين من عمره ، وما زال المستقبل أمامه رحبا . يدعمه فى ذلك ماضيه ؛ الذى حقق فيه شهرة عالمية ، كانت نتيجتها أن ترجمت له مسرحيتا « قصة حديقة الحيوان »و « من الخائف من فيرجينيا وولف » إلى معظم اللغات الحية . وقد يرجع الاهتمام العالمى بآلبى : إلى أنه لم يحصر نفسه فى نطاق خط فكرى ، أو فنى ، معين ، بحيث يكرره بتنويعات مختلفة فى أعماله المسرحية المتتابعة ، بل حرص على أن ينوع موضوعاته ومضامينه الفكرية وكذلك أساليبه وأشكاله الفنية . ولذلك فإنه من الصعب إطلاق حكم نقدى عام على أعماله ككل . والدراسة التحليلية الموضوعية لمسرحه ، تحتم مناقشة كل مسرحية وتحليلها على حدة ، حتى يمكن تقديم صورة شاملة ، وغير مبتورة ، للقارئ حتى يصدر حكمه الشخصى على مسرح إدوارد آلبى بعيداً عن التعميمات المتعسفة .

فى مسرحيته الأولى « قصة حديقة الحيوان » التى كتبها من فصل واحد عام ١٩٥٩ يقدم آلبى من خلالها قصة بسيطة للغاية ، حيرت النقاد والجمهور على حد سواء . ولكنهم اعترفوا -- فيما بعد - أنها كانت من أفضل مسرحيات آلبى . والمعنى غير المباشر الكامن فى خلفية المسرحية أن طريق الشذوذ طريق مسدود . ويتخذ آلبى الشذوذ الجنسى كممثل لهذا . أما على السطح ؛ فالمسرحية تبدو فى منتهى الضحالة ، والسذاجة ، للمتفرج أو القارئ المتعجل . فى المسرحية نرى جيرى ، شاباً أشعث الشعر يجلس فى سنترال بارك بنيوريوك على مقعد فى مواجهة بيتر الذى يتألق فى ملبسه والشعر الأبيض يكاد يغطى رأسه . ونعرف أنه فى منتصف العقد الرابع من عمره . يحاول جيرى أن يجذب اهتمام بيتر فيحكى له محاولته الفاشلة فى إنشاء نوع من الصداقة بينه وبين كلب صاحبة المنزل الذى يقطنه وبعد « مونولوج طويل » يوجه جيرى سكينه إلى بيتر الذى وقف أمامه كسلاح صلب للدفاع عن نفسه . وإذ بجيرى يلقى بنفسه عليه متعمدا على ما يبدو ، وعندما يشعر باقتراب المنية يقول جيرى لبيتر : « شكراً لك يا بيتر . فقد قصدت إلى ذلك قصدا . . وقد أمتعتنى يا عزيزى بيتر » .

المعانى المجردة والرموز المجسدة :

والقارئ أو المتفرج الذى يقتصر على فهم هذا المعنى المباشر ، سيجد المسرحية فى منتهى السذاجة ، بل فى منتهى السخافة . ولكنه إذا توغل فى العالم الرمزى عند آلبى فسيجد من الأبعاد والأعماق والإيحاءات ما يمنح المسرحية خصوبة درامية غزيرة . فالشذوذ الجنسى هو النغمة الرئيسية فى المسرحية . وهو ينظر إليه على أنه إحدى المآسى أو الأمراض التى تصيب النفس البشرية لدرجة أنها قد تقضى عليها فى بعض الأحيان . فجيرى لا يحاول بصراحة أن يمارس الشذوذ مع بيتر ، ولكن سلوكه يؤكد رغبته فى هذا النوع من الممارسة بل إن كل كلمة ينطق بها توحى إلى المتفرج الواعى بأحد الرموز التى تجسد هذه الرغبة العارمة ونظرا لأن بيتر غير مدرك للدوافع الخفية التى تجبر جيرى على أن يسلك ذلك النحو تجاهه ، فإن سلوك بيتر نفسه يتحول إلى نوع من الكوميديا القائمة على الجهل بنيات الآخرين .

وفيما يختص بالمنهج الرمزى ، فإن آلبى يتشابه إلى حد كبير مع تنيسى ويليامز عندما يقوم بترجمة الشىء المادى المجسد إلى رمز درامى بحيث كلما ذكر هذا الشىء فى الحوار فإنه فى الحال يتبادر إلى ذهن المتفرج كل الدلالات والإيحاءات والمعانى المرتبطة به . ويعتمد آلبى أساسا على نوعين من الرموز : النوع الأول يمثله الكلاب والقطط ، والنوع الثانى تمثله الحيوانات والخضراوات . فإذا كانت الكلاب ترمز إلى الذكور فإن القطط ترمز إلى الإناث . ولذلك عندما يعبر عن رغبته فى إنشاء علاقة مع كلب فهو يعبر فى الوقت نفسه عن شذوذه الجنسى . والحيوان بصفة عامة يرمز إلى الحياة الجنسية السليمة التى لا يمكن أن تخضع للميول الشاذة . أما الخضراوات فلأنها لا تنتمى إلى التذكير أو التأنيث ، فيمكن أن تتراوح بين هذا وذاك . وأيضا فإن الشمال والجنوب فى مسرحيات آلبى يرمزان إلى نفس الإيماءات الجنسية .

فإذا استطاع المتفرج أن يفك هذه الرموز ، فإن المسرحية الحقيقية تبدو زاخرة بالمعانى والإيحاءات. والبى يحاول التأكيد على خطأ النظرة التقليدية إلى الشذوذ الجنسى بصفة خاصة ، والشذوذ البشرى بصفة عامة .

فالتجاهل أو النفور أو الاحتقار أو الاشمئزاز ، كل هذا لن يعيد الشخص الشاذ إلى المجرى الطبيعي للحياة . بل ربما أجبره على التوغل في طريق الشذوذ أكثر فأكثر . وإنما التفهم والتحليل ثم العلاج الذي يتبعها هي الوسائل الناضجة لتلافي هذه العيوب الإنسانية . ويعتقد آلبي أن المسرح بإمكاناته الدرامية الموحية يمكن أن يساهم بدور فعال في القضاء على الاعوجاج الإنساني . فالفشل في العلاقات الجنسية يرجع إلى الضغوط الاجتماعية بقدر ما يرجع إلى الانحرافات الفردية . ولذلك فمسرحية « قصة حديقة الحيوان » تجمع بين الوعي العميق بوحدة الإنسان في هذا الكون ، وبين الشكل الفني المتكامل ، الذي يجعلها من أروع ما أنتج المسرح الأمريكي المعاصر .

أحلام المجتمع الأمريكي :

وبعد نجاح مسرحية آلبي الأولى ، كتب مسرحيتين أخريين من فصل واحد أيضا هما « موت بيسي سميث » عام ١٩٥٩ و « الحلم الأمريكي » عام ١٩٦٠ ، وأيضا كتب في نفس العامين صورتين دراميتين قصيرتين بعنوان « ساندبوكس » ١٩٥٩ و « فام ويام » ١٩٦٠ . ولكن هذا الإنتاج الأخير لا يصل إلى نفس التركيز الدرامي والكثافة الفكرية والشكل المتكامل الموجود في المسرحية الأولى ، وإن كان آلبي يتبع نفس المنهج بإيراد خطين دراميين فقط داخل الإطار الفني للمسرحية . وتعد « ساند بوكس » أحسن ما في المجموعة الأخيرة فمن خلالها يحاول آلبي أن يلقي بنظرة ساخرة على العائلة الأمريكية النموذجية . ولكن لأنه لم يهضم الفكرة تماما فإنه يلوي عنقها وينهي المسرحية بصورة « ميلودرامية » غير متمشية مع السياق العام لها ، حين نرى الجدة تموت في ظروف غامضة لا تفيد في وضع اللمسة النهائية للمسرحية .

في مسرحية « موت بيسي سميث » يسرد آلبي قصتين في إطار درامي واحد . القصة الأولى تدور حول مفهوم العدالة الاجتماعية ، وعلاقتها بالخلفية التاريخية التي تؤثر فيها وتتأثر بها . والمأساة تتركز في أن « بيسي سميث » أصيبت في حادث تصادم عندما كانت تركب عربتها . ولأنها ملونة فلم يسمح لها بالعلاج في مستشفيات البيض ؛ وتكون النتيجة أن تموت متأثرة بجراحها . أما القصة الثانية فتبلور التفكير المحموم الذي يسيطر على عقلية الأمريكيين البيض في الجنوب . ولكن آلبي لم يكن موفقا في البناء الدرامي لمسرحيته لأنه قلما تلاقت القصتان وتلاحمت خيوطها .

أما في مسرحية « الحلم الأمريكي » فيرجع فشل آلبي إلى ضخامة طموحه في إلقاء الأضواء الكاشفة على زيف مثل المجتمع المعاصر . وكانت النتيجة ؛ أن سقط ضحية الكوميديا الرخيصة والعواطف الفجة الهوجاء ، ولم يستطع حسه الدرامي السيطرة على الأفكار والارتفاع بها فوق مستوى السوقية . فالواجهة الدرامية براقة ولامعة ، بينما يكمن خلفها الكثير من التفكك والتشتت . وهذا يقودنا بدوره إلى الصورة الدرامية « فام ويام » التي تزيد على « الحلم الأمريكي » في السوء والتفكك . فهي عبارة عن نكتة تافهة تدور حول كاتب مسرحي شاب يحاول أن يستغل النجاح الذي أحرزه من قبل كاتب مسرحي ذو باع طويل ، في إثبات أن المسرح الأمريكي ليس بفن على الإطلاق بل إنه تجارة من الطراز الأول . ولعل آلبي بهذه المسرحية قد أثبت بالفعل

هذه الحقيقة ، عمليا وليس فنيا .

ولم يقتصر نشاط آلبي على كتابة المسرحيات ، بل قام بالإعداد المسرحي للرواية القصيرة الممتازة التى كتبتها « كارسون ماكالرز » بعنوان : « موال المقهى الحزين » وبرغم أنه قام بهذا الإعداد فى مطالع حياته الفنية ، إلا أنه لم يعرض على الجمهور إلا عام ١٩٦٣ . ولكن لم يكن آلبي موفقا إلى حد كبير فى هذا الإعداد لأن الرواية كتبت بأسلوب صعب ، خال تماما من الحوار التقليدى ، ولذلك كان على « آلبي » أن يكتب كل حوار المسرحية من عندياته ، ولأن آلبي – مثله فى ذلك مثل كل كتاب المسرح الأمريكى القادمين من الشمال – لا يملك القدرة على الصياغة الدرامية للهجات الجنوب الأمريكى ، فنتج عن هذا : أن انفصل الحوار عن جوهر المضمون ، ولم تستطع المسرحية ، أن تجارى الرواية ، فى حساسيتها ، ودقتها ، فبينما كان الحب هو القوة المسيطرة على المواقف فى الرواية ؛ نجد الكراهية تسيطر على ما عداها من الأحاسيس فىالمسرحية .

مزج الرعب بالكوميديا :

وأول مسرحية طويلة كتبها آلبي عام ١٩٦٢ هى مسرحية « من الخائف من فيرجينيا وولف » وفيها : يؤكد مقدرته على مزج الرعب ، بالكوميديا ، فى توليفة درامية ، لا تقبل الانفصام . ولذلك : تعد هذه المسرحية ، من أبرع المسرحيات التى كتبت فى أمريكا ، بل إنها تعد الرائدة ، فى المجال الذى رسمته لأحداثها ، ومواقفها ، وشخصياتها . والهيكل الأساسى للمضمون بسيط للغاية . نقابل فى المسرحية « جورج ومارتا » ، «وجورج» هذا : رجل متوسط العمر ، ويشتغل بالتدريس فى الجامعة ، بينما زوجه مارتا ، تزيد عليه فى العمر قليلا ، ويقوم الزوجان بدعوة « نيك » أستاذ الأحياء الوسيم ، وزوجه المرحة الرقيقة ، « هانى » لتناول المشروبات ، فى الساعة الواحدة والنصف صباحا . ولمدة ثلاث ساعات ، سواء على المسرح أو خارجه – ينهمك الأربعة فى الشرب والحديث ، وليس هناك إلاّ بعض الأحداث القليلة والنادرة التى يمكن التغاضى عنها تماما .

وتتطور المواقف فى المسرحية : تبدأ كل شخصية بالإفصاح عن مكنونات صدرها ، بفعل الكحول ، الذى يسرى فى عروقها . ومن خلال هذا : يؤكد آلبي أن المظهر الخارجى ، الذى يحرص كل إنسان على تقديمه إلى المجتمع ، ليس إلا واجهة خارجية ، تختفى خلفها كل حقائق حياته الرهيبة ، والتى يؤكدها لفظ« الذئب » الذى هو ترجمة « وولف » الاسم الثانى لفرجينيا وولف ، الروائية الإنجليزية التى عاشت حياة جنسية بالغة الشذوذ والغرابة .

فى أول فصل تصرح مارتا – بعد أن أخذ منها السكر كل مأخذ – بحقيقة شعورها تجاه زوجها جورج – الذى لم يصل بعد إلى درجتها من السكر – فتقول : إنه تزوجها فقط لأن أباها هو عميد الكلية ، وذلك على أمل أن يستحوذ على العمادة ، بعد أن يعتزلها أبوها . وبرغم هذه العلاقة الحميمة بأبيها ، واعتماده عليه ، كان فاشلا دائما ، بحيث لا يمكن أن يتولى منصبا مثل هذا . بينما يقول جورج لنيك الأستاذ الذى عين حديثا بالكلية ، إن الطموح فى الجامعة لا يعتمد على الكفاءة العلمية ، ولكنه ينهض على المهارة التى تدار بها لعبة الكراسى الموسيقية ، وكيف يتحتم على الأستاذ ، أن يسرع بالاستيلاء على كرسيه ، مستخدما فى ذلك كل

الحيل ، والألاعيب ، بصرف النظر عن الضرورات الأخلاقية ، التى ربما وقفت عقبة فى سبيل تحقيق طموحه الاجتماعى ، الذى لا ينتمى إلى العلم والبحث بصلة . .

وفى الفصل الثانى تندمج المجموعة مع بعضها البعض أكثر فأكثر ، فيحكون قصصا غريبة عن بعضهم البعض ، بحيث يتعرى الجميع من الداخل بالتدريج حتى نكتشف أن نيك المغرور برجولته قد وصل إلى مرحلة من السكر جعلته لا يستطيع أن يغرى مارتا بممارسة الجنس معه ، برغم ترحيبها بهذه المحاولة . ثم نكتشف أيضا أن : الابن الذى طالما تكلم عنه جورج ومارتا ، لم يكن سوى أكذوبة كبرى ، لكى يغطيا بها فشلها ، وعدم مقدرتها على إنجاب الأطفال . وبذلك تكون هذه التعرية النفسية المستمرة ، هى المضمون الأساسى الذى قام عليه البناء الدرامى ، للمسرحية كلها . فالصراع أو العلاقة بين الخارج الظاهر ، والداخل المختفى ، هى التى تشكل كيان الإنسان فى المجتمع المعاصر ، وعلى الإنسان أن يوفق بقدر الإمكان ، بين طرفى الصراع ، وإلا وقع بين شقى الرحى .

الحقيقة وقناع الوهم :

يرى آلبى أن كل إنسان يحاول – بطريقة أو بأخرى – أن يخلق من الأقنعة ، والأوهام ، ما يخفى به اضطراباته السيكلوجية ، وما يجعله يبدو بمظهر لائق ، فى نظر المجتمع . كل هذا من أجل المقدرة على الاستمرار فى الحياة المتقلبة . ولذلك فنحن لا نشعر بالشفقة تجاه شخصيات المسرحية ، بقدر ما نتعاطف معها فعلا ، ذلك فى الوقت الذى نرجو ألا نقف نفس مواقفها الحرجة . ولكن يدرك المتفرجون جميعا ، أن احتمال المرور بمثل هذه المواقف ، قائم وكبير ، ولا يبعد أن يكون الكثيرون منهم ، قد مروا بها بالفعل . ولا شك فإن حاجة الإنسان ، إلى مواجهة براقة ، تغطى قبحه الداخلى ، أصبحت حاجة غريزية ، وعلى الإنسان الناضج دائما ، أن يقرب بين الخارج والداخل ، بقدر الإمكان ، حتى لا يصاب بانفصام الشخصية بعد ذلك .

ولا يعتمد آلبى فقط على المضمون الفلسفى ، بل يستخدم أيضا البناء الدرامى ، لكى يجسده ويبلوره ؛ فمقدرته على توقيت الأحداث ، والاكتشافات النفسية ، تجعل المتفرج يلهث ، مترقبا ما سيكشفه فيما بعد . والحوار أيضا يتدفق فى انسيابية وحدة ، سواء فى الحاضر أو معبرا عن مخاوف المستقبل ، أو مجسدا لذكريات الماضى . وتمكن آلبى من ابتكار لغة فنية خاصة به ، نجحت نجاحا شعبيا باهرا ، لدرجة أنها تمكنت من التغلغل فى اللغة الدارجة التى يستعملها الشعب الأمريكى فى حياته اليومية . وهذا يرجع إلى أن الشخصيات التى ابتكرها آلبى من الحيوية والصدق ، لدرجة أنه يصعب على المتفرج أن ينساها ، بعد انتهاء عرض المسرحية . ولا يمكن الفصل بين الحوار والشخصيات والمواقف ، بل تندمج كل هذه العناصر مجتمعة داخل الكيان النفسى ، للمتفرج نفسه ، ويتحول إلى قطعة من وجدانه ، تمارس تأثيرها على سلوكه وتفكيره .

وإذا كان آلبى يعتمد على الإيقاع السريع فى كشف الخفايا ، والأسرار الدفينة ، إلا أنه يخالف هذه القاعدة فى موقف الكشف عن حقيقة الابن المزعوم ، فهو يبطئ من الأحداث أكثر من اللازم حتى يشوق المتفرج لاكتشاف الحقيقة ، ولكن هذا الإبطاء يحدث ما يشبه النشاز فى الإيقاع العام للمسرحية . وخاصة أن الكذبة

التى تدور حول الابن المزعوم هى الفكرة الرئيسية ، التى تنهض عليها المسرحية ، وبالتالى ؛ كل الأوهام المزيفة للشخصيات . ولكن تبقى الحقيقة التى تؤكد مدى الهاوية التى يسقط فيها الإنسان من الرعب والزيف من أجل إبراز قدرته الذاتية الزائفة أمام الآخرين .

كل هذا : يؤكد أن النغمات الأساسية فى مسرح إدوارد آلبى ، تصدر عن وعيه الحاد ، بالمأساة الكونية ، التى تفرض نفسها ، وبقسوة ، على التجربة الإنسانية بكل أبعادها . ولذلك فهو لا يخلق النمط التقليدى من الأبطال وفى مواجهتهم الأوغاد ، لأنه يتعامل أساسا مع مزيج غريب من المآزق الحرجة ، التى يجد فيها الإنسان نفسه دون سابق إنذار . وشخصياته مهما اختلفت فى المظهر ، فإننا نكتشف فى نهاية الأمر أنها تعانى من نفس الاضطرابات والصراعات والآلام المصحوبة بالفشل والإحباط ، ولعل هذا يرجع إلى عدم مقدرة الإنسان على الاتصال الصحيح والصحى بالآخرين ، لأنه لم يستطع بعد أن يوائم بين كيانه الداخلى وحياته الاجتماعية .

٣ نلسون آلجرين | 3 Nelson Algren

(١٩٠٩ – ....)

نلسون آلجرين روائى أمريكى قدم تجسيداً حيا للمجتمع الأمريكى ، فى أعقاب الانهيار الاقتصادى الذى أثر تأثيراً عميقاً فى فترة الثلاثينيات ، والذى قضى على مفهوم الإرادة الحرة المطلقة التى تمتع بها روادالقرن الماضى . فلم يعد الإنسان سيد موقفه ، بل وقع تحت رحمة الظروف الاجتماعية ، والضغوط السياسية ، والانهيارات الاقتصادية . وبذلك انقشع الحلم الذهبى القديم ، وظهرت الحياة على حقيقتها الزاخرة بالضياع ، والجهامة ، والبؤس ، والعنف ، واعتقد نلسون آلجرين أن دوره كروائى جاد أن يقدم شريحة من هذا المجتمع لكى يراه الناس على حقيقته أملاً فى الوصول إلى وضع أفضل ، من خلال الأدوات الفنية التى تنأى عن الوعظ والإرشاد ، والتوجيه المباشر . ولذلك فإن آلجرين هو ابن عصره بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . ولكنه لم يتخل عن أدواته الفنية كروائى ، ولم يجعل من رواياته مجرد تسجيلات حرفية لظروف عصره . كانت مهمته تتركز فى مضاعفة وعى قرائه بحقيقة عصرهم ، حتى يصلوا إلى أولى درجات إثبات الإرادة الإنسانية .

ولد نلسون آلجرين فى ديترويت ، ولكن كانت شيكاغو هى المدينة التى شكلت نظرته إلى الحياة ، والتى قضى فيها معظم حياته . أصبحت أزقة وحوارى الجانب الغربى للمدينة خلفية لمعظم رواياته وقصصه القصيرة . كانت روايته الأولى «الرجل الذى يلبس الحذاء» ١٩٣٥ تجسيداً قاسياً ، وتصويراً مريراً ، لجيل الشباب الذى كبر ، وتفتح ذهنه ، فى الثلاثينيات ، لكى يرى كل شىء وقد انهار حوله . ضاعت القيم والمثل ، وتلاشت الآمال والأحلام ، وحل محلها الصراع واليأس والضياع . وقد تشكلت رؤية آلجرين من خلال حياته فى المنطقة الصناعية فى شيكاغو ، وبين مصانع الصلب الرهيبة ، التى اشتهر بها حى جراى . تجنب آلجرين الأساليب المهذبة التى اتبعها الروائيون المعاصرون ، الذين تجاهلوا الحقائق المرة التى تختفى تحت سطح المجتمع ، وتهدد بانهياره النهائى . فليست المسألة مجرد غوص فى أعماق النفس البشرية ، على غرار روايات «هنرى جيمس»

و « جيمس جويس » بل هي أخطر من هذا بكثير ، فهذه النفس البشرية لم تتحرر بعد من ضغوط المجتمع التى تشكلها طبقاً لاتجاهاتها العشوائية التلقائية .

فى قصة «لم يطلع الصباح أبداً» ١٩٤٢ قدم آلجرين : مزيجاً رهيباً من الفقر والجريمة ، فى حياة البولنديين المهاجرين إلى شيكاغو ، والذين يعيشون فى الجانب الغربى من المدينة . وقد جلبت هذه القصة الشهرة لآلجرين ، على مستويات كثيرة . وأصبح بعدها رائداً لمدرسة شيكاغو الواقعية ، التى أخذت طابعاً خاصا بها بين المذاهب الواقعية الأخرى فى الرواية الأمريكية . ولكن آلجرين لم يشتهر على المستوى العالمى إلا بعد روايته الهامة «الرجل ذو الذراع الذهبية» ١٩٤٩ التى حازت على جائزة الكتاب القومى . وبطل الرواية «فرانكى ماشين» مقامر من الطراز الأول . قيل عنه : إن خبرته فى مجال المقامرة لا تجارى . يجيد جميع أنواع المقامرة . ويعرف جيداً كيف يلعب بالزهر ، والورق ، والروليت ، وغيرها ، من أدوات القمار . ويتضح لنا الجانب الآخر من شخصيته فى إدمانه للمورفين والهيروين . وعندما تطبق شهرته الآفاق ، ويتمتع بلقب ذى الذراع الذهبية ، يجد لزاماً عليه ، أن يهجر الأزقة والحوارى ، التى يقطن فيها مع أقرانه من البولنديين المهاجرين . ولكن إدمانه للهيروين يدمره وينتهى به إلى الانتحار . وكما يركز آلجرين على بطله ، يركز أيضاً على المجتمع الذى نرى شرائحه المختلفة ، من خلال عودة فرانكى إليه بعد أن حقن نفسه بالمورفين . تبدو شوارع شيكاغو الخلفية ، والمحال ، والبارات ، والحانات ، والسجن ، والمنازل الكئيبة القذرة ، حيث يقطن المتشردون ، واللصوص ، والخارجون عن القانون . كل هذه المناظر تتداخل وتتشابك من خلال نظرة فرانكى الزائفة إليها . ويبدو فشل المجتمع جليا فى احتواء هؤلاء الذين لفظهم منذ بادئ الأمر .

وتتوالى أعمال آلجرين فيصدر عام ١٩٤٧ مجموعة من القصص القصيرة بعنوان «البرية المضاءة بالنيون» ويقصد طبعاً بهذه البرية ذات الأضواء الصناعية : المجتمع الأمريكى المعاصر الزاخر بالوحوش والحيوانات ، التى يفترس فيه الكبير الصغير ، والقوى الضعيف . وفى عام ١٩٥٦ أصدر روايته «السير على الجانب الوحشى» التى تتبع فيها نفس المنهج الروائى ، الذى يتفادى المناداة بالإصلاح الاجتماعى والاقتصادى الذى أغرم به معظم كتاب الواقعية الطبيعية . فهو يكتفى بتجسيد الحياة ، بكل متناقضاتها ، من خلال صغار المجرمين والمقامرين ، ومدمنى المخدرات ، والعاطلين ، والمتشردين ، والضائعين المنتشرين بين البارات والحانات وغيرهم من أفراد المجتمع . فهم فى نظره ليسوا بأنماط أو ضحايا تعرض لأغراض الدراسة والتحليل ، وإنما هم بشر أولاً وأخيراً فضياعهم ليس مجرد نتيجة لظلم المجتمع لهم ، وليس مجرد نتيجة أيضاً لبؤر الضعف البشرى الكامنة فى شخصياتهم ، ولكنه مزيج من الاثنين ، يصعب فيه التفرقة بين الظلم الاجتماعى ، والضعف البشرى . فالحياة ليست بالبساطة التى تقبل تصنيف البشر إلى أنماط وخانات . فغالباً ما يتعثر الالتقاء بين الفرد والمجتمع ويصبح كلاهما ظالماً ومظلوماً فى الوقت نفسه . ويتجسد هذا فى حديث الشخصيات المتقطع الذى يحمل فى طياته بطولات وهمية لا تعنى شيئاً على الإطلاق ، ويرتفع به آلجرين إلى مستوى الشعر الحزين الذى يرثى به ضياع أرض اللقاء بين الإنسان والمجتمع . يقول داف بطل رواية «السير على الجانب الوحشى» :

« أشعر فى أعماق نفسى أن أية أرض أذهب إليها هى ملك لله . ولكن الناس يسدون على المنافذ كما لو كان

كل شيء ملكهم . لم أجد سوى المتاعب والضياع . . لا أعرف لماذا ؟ لم أجد سوى قدرة الجشعين على مساعدة بعضهم بعضاً ، أما هؤلاء الذين يأخذون الأمور ببساطة ، وبحسن نية ، فيعيش كل منهم فى واد منفصل عن الآخرين . . فليساعدك الله إن كنت أسود . . أو فقيراً . . أو عاطلاً . . وليساعدك الله عندما تلهث وتصارع لأن أحداً آخر لن يساعدك البتة . »

يحاول آلجرين أن يقدم بطله الجديد هرقل العصر الحديث ، فى شخصية داف الذى يملك بعض الطرق البدائية لكى يشق طريقه فى أحراش المجتمع المتكاثفة . فهو يستخدم فحولته الجنسية لكى يثبت وجوده وكيانه ويقرر أن يكون ثروة فى نيوأورليانز فى مجتمع الثلاثينيات الذى طحنته الأزمة الاقتصادية . ولكن كيف لهذه البدائية الساذجة أن تصمد فى وجه هذا المجتمع ؟ كان من الطبيعى أن ينقشع حلم داف الذى عاش عليه ، وينتهى به الأمر إلى إصابته بالعجز الجسدى الذى يرمز إلى عجزه النفسى والروحى فى مواجهة هذا المجتمع المتعفن . فلم تعد القوة الجسدية الفتية بقادرة على الصمود أمام هذه التيارات الملتوية .

ومن الواضح أن آلجرين يشارك بطله هذا التشاؤم من مصير المجتمع فقد دفعه الصدق الفنى إلى الإيمان بأن التشاؤم الصادق خير من التفاؤل المزيف . وأضفى هذا على شخصياته نوعاً من الإقناع الفنى . فقد تقبلهم آلجرين على علاتهم ولم يحاول دفعهم إلى فلسفة الأمور وتبريرها بأسلوب يعلو عن قدراتهم الفكرية والاجتماعية والنفسية . وربما تصور البعض أن آلجرين كان امتداداً للمدرسة الواقعية التى أسسها هاملين جارلاند ، وفرانك نوريس ، وثيودور درايزر . ولكن آلجرين يتميز عنهم بأنه رفض الخضوع لأى مذهب فنى أو فكرى مسبق ، ولم يخضع شخصياته لأفكار واتجاهات فلسفية لا تصل إلى مستواها . بل ترك المضمون الفكرى يشكل البناء الدرامى لعمله تلقائياً ، ولم يساند فكرة ضد فكرة أخرى لأن الحياة عنده لا تحتمل الانحياز إلى جانب دون الآخر ويجب على الإنسان أن يتقبلها فى مجموعها ، لكى يعرف بعد ذلك كيف يشق طريقه من خلالها . هنا يكمن أهم إنجاز فنى لآلجرين الذى اتخذ من المجتمع المعاصر مضموناً لرواياته ، دون أن يحيلها إلى نظريات اجتماعية ، أو اقتصادية تنادى بإصلاحه . فقد أدرك أن وظيفته كأديب فنان تكمن فقط فى تجسيد الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها لكى يزيد من وعى الإنسان بها ، وبالتالى تزداد معرفته بها ، مما يساعده على إثبات وجوده بطريقة أو بأخرى . ولا يهم إذا كانت نهايته الفشل أو النجاح ، فيكفى أنه سعى إلى تأكيد إرادته كإنسان .

٤ لويزا ألكوت — 4 Louisa Alcott

(١٨٣٢ - ١٨٨٨)

لويزا ألكوت رائدة فى مجال الرواية الأمريكية . وعلى الرغم من أنها لم تكن ذات وعى حاد بضرورات الشكل الفنى ، ولم تكن تفرق بين فن الرواية وأدب السيرة الذاتية ، إلا أن البذور الأولى للفن الروائى كانت موجودة فى أعمالها مثل الرسم الدقيق والحى للشخصيات ، والتصوير المقنع للجو المحيط بها ، والسرد السلس المتدفق للأحداث ، والحوار المناسب لتفكير الشخصية وثقافتها . من السهل أن نجد هذه العناصر عندها ، ولكن من النادر أن نجد ربطاً دراميا بينها بحيث يؤدي إلى الوحدة العضوية الموضوعية التى يتميز بها الشكل الفنى الناضج . ولم تتعمد لويزا ألكوت كتابة الرواية كفن بقصد ووعى ، ولكنها اتخذت منها مجرد مهرب من حياتها الشاقة الكئيبة . فكانت بالنسبة لها هواية بكل ما تحمله من عفوية وتلقائية غير خاضعة للمعايير الفنية المتفق عليها . ومع ذلك فهذا لا ينقص من دورها الريادى فى مجال الرواية ، فقد مهدت الجو والطريق لمن جاء بعدها من الروائيين ، وأوضحت لهم رواياتها بعض الأساليب الفنية فى إدارة الحوار ، وخلق الشخصيات ، وتطوير السرد . وغالباً ما يتجاوز النقاد عن أخطاء الرواد الذين لابد لهم من الاعتماد على مبدأ المحاولة والخطأ . وقد استفادت لويزا ألكوت أيضاً من قدرتها على قرض الشعر فى خلق الجو الموحى فى رواياتها . وهذا يضيف إلى رصيدها الريادى فى مجال الأدب الأمريكى بصفة عامة .

ولدت لويزا ألكوت فى مدينة جيرمان تاون بولاية بنسلفانيا حيث يملك أبوها مدرسة ويديرها . وكانت هذه المدرسة بمثابة المقر الذى قضت فيه لويزا شبابها . وعلى الرغم من أنها تلقت تعليمها كله على يد أبيها إلا أن عقلها كان من النضج بحيث استقلت بتفكيرها وأصبحت لها نظرة خاصة فى الحياة . وقد أوجد هذا عندها إحساساً بالذنب تجاه أبيها لأنها لم تجله الإجلال الواجب الذى يتلقاه من أخواتها . ولم تكن حياتها مريحة اقتصاديا ، بل اضطرت إلى القيام ببعض الأعمال اليدوية الشاقة لكى تساهم فى مصروفات البيت . ولكى تهرب من هذا الجو

الكئيب المحيط بها ؛ لجأت إلى الكتابة التى وجدت فيها متنفساً مريحاً لكل ما يعتمل فى وجدانها من أفكار وصراعات . وكان أول كتاب لها بعنوان « أساطير الوردة » الذى كتبته فى السادسة عشرة من عمرها ، ولكنه لم ينشر إلا عندما بلغت الثانية والعشرين .

فى عام ١٨٦٣ نشرت أول كتاب لها يحوز على شهرة بعنوان « لقطات من المستشفى » الذى اعتمدت فى مادته على خطاباتها التى أرسلتها عندما خدمت كممرضة متطوعة فى المستشفى العسكرى بجورج تاون . وكانت الخطابات زاخرة بصور حية ونابضة لكل ما تقع عليه عيناها ، ومن خلال هذا العمل استطاعت أن تتعرف على إمكاناتها فى السرد والوصف . وهى الإمكانات التى برزت عام ١٨٦٩ عندما أصدرت أعظم عمل عرفت به ، وهو روايتها « نساء صغيرات » التى جلبت لها الشهرة سواء داخل وطنها أو خارجه . وقد استمرأت نجاحها فأتبعتها بسلسلة روايات مشابهة . كانت كلها موجهة إلى أجيال الشباب أساساً ، ومع ذلك كان لها جمهور كبير من الشيوخ والكهول . من هذه الروايات « فتاة من طراز قديم » ١٨٧٠ ، و « رجال صغار » ١٨٧١ ، و « حقيبة العم جو » ١٨٧٢ ، و « أبناء العمومة الثمانية » ١٨٧٥ ، و « تفتح الزهرة » ١٨٧٦ ، و « تحت ظلال الزنابق » ١٨٧٨ ، و « أبناء جو » ١٨٨٦ . وقد ماتت لويزا ألكوت فى بوسطن فى نفس اليوم الذى تم فيه دفن أبيها .

ومن الواضح أن المضمون الروائى عندها يعتمد أساساً على سيرتها الذاتية ، وحياتها الخاصة . فرواية « نساء صغيرات » تتخذ من شخصيات عائلتها مادة للمواقف والأحداث ، بينما تعتمد رواية « رجال صغار » على حياة أبناء أخواتها . وقد نافسها فى مجال كتابة الروايات عن حياة الشباب روائى معاصر لها يدعى جاكوب أبوت ، ولكنها كانت أكثر أصالة ودقة منه ، بحيث عجز عن مجاراتها إلى نهاية الشوط . ومازالت بعض رواياتها رائجة تجاريا حتى الآن – وبعد مضى حوالى قرن من تأليفها – بل ترجم معظمها إلى اثنتى عشرة لغة . وتحولت روايتها « نساء صغيرات » إلى مسرحية ناجحة ، وقدمتها السينما الأمريكية مرتين بنجاح كبير ، ولذلك يجدر بنا أن نلم بها إلمامة سريعة حتى نتعرف على ملامح الفن الروائى عند لويزا ألكوت .

صدرت « نساء صغيرات » فى جزأين : الأول عام ١٨٦٨ والثانى ١٨٦٩ وقد تحددت فى عنوانها الفرعى بأنها رواية لصغار القراء . وكانت النساء الصغيرات كالآتى : ميج ، وجو ، وبيث ، وإيمى . وقد كتبت هذه الأسماء مع العنوان الرئيسى . ولم يكن فى نية لويزا أن تكتب هذه الرواية أصلاً لولا اقتراح توماس نايلز أحد الناشرين وأصحاب المطابع فى بوسطن الذى أغراها بكتابة تاريخ عائلتها كما لمسته بنفسها فى قالب روائى . وكان الاقتراح إيجابيا وبناء للغاية بحيث جلب الشهرة والثروة لها . وعلى الرغم من أن الفتيات الصغيرات كن الجمهور المقصود بالرواية ، فإنها استطاعت أن تتغلغل إلى القراء الأكبر سناً ، وأصبح كثير من مشاهدها ومناظرها من صميم الأدب الفولكلورى فى أمريكا .

تدور أحداث الرواية حول أربع أخوات ، لكل منهن وضع خاص وشخصية مختلفة ، فالبطلة جومارش فتاة تميل إلى الحركات والتصرفات العنيفة ، وترغب فى شق طريقها ككاتبة . والأخت الكبرى ميج تتمتع بجمال ساحر أخاذ وتتمنى أن تعيش حياتها كسيدة صالون من الطبقة الراقية . أما بيث فهى فتاة تغطى وجهها حمرة الخجل وتهوى الموسيقى التى تخلق لها عالماً خاصا بها ، بينما تأمل إيمى أن تصبح فنانة عظيمة مشهورة حتى تشبع

نزعتها الأنانية المتفردة فى إثبات ذاتها . وتبدأ خيوط النسيج الروائى فى التشابك بدخول جارهم الشاب الثرى ثيودور لورانس أو «لورى» كما كانوا يدللونه . كان يرغب فى الزواج من جو ولكن تشاء/الظروف أن يتزوج من إيمى ، بينما تتزوج جو من أستاذ جامعى كهل يدعى بهاير . ولم يكن للرواية شكل فنى متكامل بحيث استطاعت المؤلفة أن تضيف إليها ملاحق جديدة كلما طرأ على بالها أفكار جديدة . كانت تظن أن لذة السرد الروائى هى متعة كافية فى حد ذاتها للقارئ . ولذلك يتوقف إنجازها الأدبى عند هذه الحدود . ولكن هذا لا ينفى أنها مهدت الطريق للروائيين الأمريكيين الذين أرسوا تقاليد الرواية مع مطالع القرن العشرين .

٥ ت . س . إليوت — T.S. Eliot 5

(١٨٨٨ – ١٩٦٥)

توماس ستيرنس إليوت من أعمدة النقد والشعر المعاصر ، وصاحب مدرسة أدبية تركت بصماتها واضحة على المسرح والشعر بصفة خاصة ، وعلى الأدب العالمي بصفة عامة . ولد عام ١٨٨٨ فى بلدة سان لويس بولاية ميزورى بالولايات المتحدة ، وتلقى تعليمه فى جامعة هارفارد ثم فى كل من جامعتى أوكسفورد بإنجلترا والسوربون بفرنسا . وبعد الانتهاء من دراساته الأكاديمية استقر فى إنجلترا واشتغل بالتدريس فى مدرسة هاى جيت بلندن ، ثم شغل وظيفة إدارية بأحد المصارف فى الفترة من عام ١٩١٩ وحتى عام ١٩٢٢ . ولكن كانت الوظيفة بالنسبة له مجرد مصدر للرزق ، أما نشاطه الأدبى فلم يهدأ منذ شبابه الباكر عندما اشتغل مساعداً لرئيس تحرير المجلة الأدبية التى عرفت باسم «ايجوبست» . وفى عام ١٩١٧ صدر له أول ديوان شعرى بعنوان «بروفروك وملاحظات أخرى» . وبعد ذلك بعامين صدر ديوانه الثانى بعنوان «قصائد» كما ظل يشغل منصب رئيس تحرير مجلة «المعيار» منذ أن بدأت فى الصدور عام ١٩٢٢ وحتى اختفت عام ١٩٣٩ .

وكانت قصيدته «الأرض الخراب» التى نشرت عام ١٩٢٢ سبباً فى الشهرة العالمية المدوية التى حازها بعد ذلك ، برغم أنها قوبلت بالهجوم العنيف أول الأمر عندما فوجىء القراء والنقاد بنهجها الشعرى المبتكر الذى لم يألفوه من قبل . ولكن مر الوقت سريعاً وتحول الهجوم إلى إعجاب ومديح . بل كانت هذه القصيدة سبباً فى الحماس الذى استقبلت به كل دواوين إليوت بعد ذلك ابتداء من ديوانه «قصائد» عام ١٩٢٥ ثم «أربعاء الرماد» ١٩٣٠ و«الديوان الكامل» عام ١٩٣٦ و«بيرت نورتون» عام ١٩٣٦ أيضاً ، و«ايست كوكر» ١٩٤٠ و«إنقاذ ما يمكن إنقاذه» عام ١٩٤١ وأخيراً «الرباعيات الأربع» عام ١٩٤٤ . كذلك أصدر إليوت كتاباً للأطفال عام ١٩٣٩ بعنوان «القطط العملية» ولكنه لم يحز أية شهرة لأن شهرته كشاعر غطت على ما عداها من أنشطة أدبية أخرى . ومن الواضح أن عقله الأكاديمى ، وثقافته الرفيعة ، وفلسفته العميقة لم تتح له المقدرة على

مخاطبة عقول الأطفال بالبساطة اللازمة .

ولم يقتصر نشاط إليوت على كتابة القصائد الشعرية بل دخل ميدان التأليف المسرحى الطليعى والتجريبى عندما كتب مسرحيته «سوينى اجنوستيس» عام ١٩٣٢ مستوحياً فيها الأسلوب الميلودرامى الذى كان يستخدمه الكاتب المسرحى اليونانى اريستوفانس فى بعض مسرحياته . وفى عام ١٩٣٤ كتب مسرحية «الصخرة» التى حاول فيها تجميع أناشيد الكورس التى وردت قبل ذلك فى قصائد ، لكى تؤلف فيما بينها وحدة درامية . وقد كتب إليوت هذه المسرحية خصيصاً لكى تمثل فى مهرجان عقد لجمع التبرعات اللازمة لكنائس لندن . أما فى مسرحياته الخمس الشهيرة : «جريمة اغتيال فى الكاتدرائية» التى كتبها عام ١٩٣٥ لكى تمثل فى المهرجان السنوى لكاتدرائية كانتربرى ، ومسرحية «حفل كوكتيل» عام ١٩٥٠ و«أمين السر» ١٩٥٤ وأخيراً «رجل الدولة الكبير» عام ١٩٥٩ . فى هذه المسرحيات تمكن من إخراج نظريته النقدية إلى حيز التنفيذ ، وهى النظرية التى تؤكد أن الدراما الشعرية يجب أن تتمشى مع إيقاعات الحديث اليومى العادى ، وأن تتجنب الإيقاعات الطنانة والفخمة التى عرف بها الشعر الكلاسيكى التقليدى .

ولا ترجع شهرة إليوت إلى قصائده ومسرحياته فقط بل أيضاً إلى أبحاثه ودراساته النقدية المتعددة التى تشكل فيما بينها نظرية نقدية متكاملة أجبرت كل النقاد وعلماء الجمال على إعادة تقييم التقاليد التى أرستها المدرسة الرومانسية من قبل والتى كانت تنادى بأن الشعر ليس سوى التعبير التلقائى والعفوى عن مشاعر الشاعر الشخصية . ولكن إليوت نادى بأن الشعر عبارة عن التوليف الهادئ والمتزن والواعى للعواطف التلقائية والعفوية والصاخبة التى اجتاحت وجدان الشاعر من قبل . ولعل أصالة إليوت تعود إلى أن كتاباته النقدية وقصائده ومسرحياته الشعرية تشكل وحدة فنية متكاملة ، أى أنه طبق ما نادى به من نظريات نقدية فى أعماله الشعرية والمسرحية .

الكلاسيكية والملكية والكاثوليكية :

وكانت قصيدة «الأرض الخراب» سبباً فى اعتقاد الكثيرين أن إليوت من المفكرين والشعراء الذين فقدوا إيمانهم بالدين ، وأن ثورته دفعته إلى تحطيم كل القوالب الأدبية التقليدية التى سبقته . وظن الكثيرون أيضاً أنه بحكم نشأته الأمريكية فإنه من الطبيعى أن يكون ضد أى نظام حكم ملكى . ولكن إليوت لم يترك هذه الادعاءات لتطغى على نظريته الواضحة والمحددة إلى الكون والمجتمع والعصر. فأعلن بصراحة فى مقدمته لـ«لونصلوت اندروز» عام ١٩٢٨ ، وهو العام الذى اكتسب فيه إليوت الجنسية البريطانية أعلن أنه كلاسيكى الاتجاه فى الأدب ، وملكى النزعة فى السياسة ، وأنجلو كاثوليكى بالنسبة لعقيدته الدينية . ولم تقتصر مقالاته على النقد الأدبى فقط ، بل تناولت السياسة والدين والحضارة والثقافة والتعليم .

وكانت أول مجموعة من مقالات صدرت لإليوت بعنوان «الغابة المقدسة» عام ١٩٢٠ ، وقد حددت الاتجاهات الفكرية والفنية الأساسية له . وفى عام ١٩٢٤ كتب «تقدير وإعجاب إلى جون درايدن» وفيه يبدى إعجابه الشديد بهذا الشاعر الكلاسيكى العظيم الذى فرض ظله على الشعر الإنجليزى بطول القرن الثامن عشر .

وتناول إليوت أيضاً فى نقده أعمال شكسبير ، وملتون ، ولكنه اشتهر بدراساته النقدية والتحليلية لقصائد الشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين وعلى رأسهم جون دن . وتمكن من خلال هذه الدراسات أن يقوم بحركة إحياء للشعر الميتافيزيقى . وأن يمكن قراء القرن العشرين من تذوقه وإدراك النواحى الجمالية فيه .

ومن دراسات إليوت وكتاباته النثرية نذكر دراسته عن الشاعر الميتافيزيقى «اندرومارفيل» عام ١٩٢٢ والشاعر الإيطالى الملحمى «دانتى» عام ١٩٢٩ ، و«وظيفة الشعر ووظيفة النقد» عام ١٩٣٣ ، و«مقالات اليزابيثية» عام ١٩٣٤ ، و«مقالات قديمة وحديثة» عام ١٩٣٦ ، و«ماهى الكلاسيكية» عام ١٩٤٥ ، و«ملتون» ١٩٤٧ ، و«ملاحظات نحو تعريف الثقافة» ١٩٤٨ ، و«الشعر والدراما» ١٩٥١ ، و«عن الشعر والشعراء» ١٩٥٧ . وكتب إليوت أيضاً عن بعض الاتجاهات الدينية فى دراسته «وراء آلهة غريبة» ١٩٣٤ و«فكرة المجتمع المسيحى» ١٩٣٩ .

وقد حاز إليوت الإعجاب والتقدير من كل الأوساط الأدبية العالمية . واعترف الجميع بإنجازاته العظيمة فى الشعر والنقد والمسرح ، بل طالما قارنوه بصامويل جونسون سواء فى فكره الأكاديمى أو فى شهرته الشعبية . ولكننا إذا تحرينا السر فى شهرته الشعبية فسنجد أنها كانت نوعاً من «الموضة» أكثر منها فهما أصيلاً لشعره ومسرحه . فإليوت من الأدباء والنقاد الذين تزخر أعمالهم وكتاباتهم بإشارات أكاديمية وتلميحات تاريخية ، وجوانب حضارية تخفى عن ثقافة القارئ العادى ، بل إن بعض قصائده مثل «الأرض الخراب» مثلاً تشتمل على أبيات من لغات عدة لا يمكن للقارئ العادى أن يجيدها أو حتى يفهمها . ولذلك فإن أدب إليوت كان فى أحيان كثيرة أدب الصفوة المثقفة ، وهى الصفوة التى طالما تكلم عنها فى دراسته «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» . ولكن مما لا شك فيه أن إليوت فرض نفسه على جيل كامل من الشعراء والنقاد ، وهو الجيل الذى مازالت نظرياته وإنجازاته تؤكد أصالته حتى الآن ومنذ وفاة إليوت عام ١٩٦٥ .

الثقافات المتعددة والمتنوعة :

وإليوت من الأدباء الذين يصعب حصرهم داخل نطاق محلى محدد ، سواء كان هذا النطاق ثقافيا أو حضاريا أو جغرافيا أو تاريخيا . ففى فكره وفنه تمتزج الثقافات ، وتتنوع الحضارات وتتعانق ، وتتحول كل العناصر الفكرية والفنية إلى وحدة متكاملة لا تعرف الانفصام . ففى أشعاره ، تتوهج المناظر الأمريكية التى تستمد طاقاتها ، من نشأته وشبابه المبكر فى أمريكا ، ثم تمتزج أمريكا بأوربا عبر الأطلنطى ، كما تتعانق إنجلترا مع أوربا عبر المانش . وعندما تتتابع مناظر لندن فى قصيدة «الأرض الخراب» فهى ليست مجرد لندن ما بعد الحرب العالمية الأولى بما تحويه من ضباب أكتوبرى كثيب ، وأرواح هائمة ضائعة ، ولكنها تجسيد للإنسانية المعذبة كلها . كانت ثقافة إليوت الشاملة العميقة سبباً فى توضيح وتعميق نظرته إلى وظيفة الفن الذى يجب ألا يظل أسير «المحلى» والمحدود بل يتحتم أن يتخذ منه مجرد قاعدة للانطلاق نحو الأفق الإنسانى الواسع . فالمضمون المحلى — فى نظر إليوت — هو المادة الخام التى يشكلها الفن ، ولكن بمجرد أن تتشكل فإنها تتحول إلى تراث إنسانى . ومن هنا كان تأكيد إليوت فى كل كتاباته على الوظيفة الجمالية للشكل الفنى الذى يفرق بين ما هو فن

وبين ما هو غير ذلك .

والشكل الفنى يحيل التشتت والفوضى فى الحياة إلى نظام وتناغم فى العمل الأدبى . فالصور التى تتوارد أمام أعيننا فى قصيدة « الأرض الخراب » قد تبدو متناثرة لأول وهلة ، ولكن بعد استيعاب القصيدة كلها سنكتشف الوحدة الفنية المتجسدة فى شكلها الدرامى ، وبذلك تبدو العلاقة العضوية بين مناظر نهر التيمز وكنيسة القديس ماجنوس ، وسفن الملايو ، وأبراج أورشليم المتساقطة ، وشوارع أثينا ، وأزقة الإسكندرية ومقاهى ميونخ . والقارئ الذى يفشل فى إدراك هذه العلاقة العضوية بين جزئيات العمل الفنى وخلاياه ، لابد وأن يعجز عن استيعاب معناه الكلى ومنطقه الخاص به . والسبب فى ذلك أن إليوت يطلب من قارئه أن يقوم بدور أكثر إيجابية من دور المتلقى السلبى الكسول الذى لا يفهم شيئاً إلا من خلال المعانى المباشرة والسطحية . ومن هنا كان إصرار إليوت على حذف كل الجزئيات التى يمكن للقصيدة أن تستغنى عنها ، واستخدام كل ما هو وظيفى فقط فى النص . فجوهر الفن يكمن فى التركيز والتكثيف والتلميح والتجريد والتجسيد فى آن واحد . وبذلك يتحول العمل الفنى إلى كيان حى وطاقة متفجرة لا تتأثر بمرور الزمن ، ولا تبلى بتغير المكان .

الشعر والدراما :

ويؤمن إليوت بأن الشعر هو روح الدراما كما أن الدراما جوهره ، كما هى جوهر أى فن آخر . ولذلك فهو لا يجد أية فجوة بين كتابته لقصائده المتعددة وبين ممارسته للمسرحية الشعرية . فالتنويعات الفكرية والشعرية ، تكاد تكون واحدة مما يساعد القارئ على الإحساس ببصمات إليوت على كل السطور التى يمر بها . وهذه التنويعات تتمثل فى الخطيئة التى حكم على الإنسان أن يحملها على عاتقه منذ الأزل وستظل تبهظ كاهله إلى الأبد ؛ وتتمثل أيضاً فى استحالة الاتصال والتفاهم بين بنى البشر ، وفى ضياع الحب الحقيقى بين طيات الحضارة التدميرية . ومسرحيتا «جريمة اغتيال فى الكاتدرائية» و«حفل كوكتيل» بصفة خاصة تجسدان هذه التنويعات على مستوى درامى رفيع .

ولعل أهم إنجاز قام به إليوت فى مجال المسرح أنه تمكن من إحياء المسرح الشعرى بعد أن كان النثر قد طغى على التأليف المسرحى لقدرة أغلبية الكتاب المسرحيين على تطويعه لمتطلبات الحياة الحديثة التى لم تعد تحتمل جعجعة الشعراء التقليديين . ولكن إليوت لم يكن شاعراً تقليديا بالمرة بل نادى بأن الشعر– شأنه فى ذلك شأن أى فن إنسانى أصيل– قادر على الوفاء بحاجة الإنسان الملحة والمستمرة للتعبير عما يجتاحه من أزمات وأفكار وأحاسيس . وهذا يتوقف على المنهج الشعرى المناسب لمضمونه طالما أن المنهج قادر على توصيل المضمون الفكرى من خلال الشكل الفنى الذى لا ينفصل عنه . وليست هناك قواعد مسبقة تفرض فرضاً تعسفيا على الألفاظ والإيقاعات والصور والأوزان والمعانى التى يختارها الشاعر . فاللغة ليست سوى مادة خام وعلى الشاعر أن يعيد تشكيلها وصياغتها حتى تقدر على استيعاب مضمونه وربطه عضويا بشكله الفنى . وعلى هذا الأساس يمكن للمسرح الشعرى أن يعود إلى أمجاده القديمة إذا وجد الشاعر المسرحى القادر على ابتكار اللغة العصرية التى تتلاءم مع روح العصر . وأهم شرط من شروط التوظيف الفنى للغة أن يشعر القارئ أو المتفرج أنها تستعمل لأول

مرة بهذا الأسلوب الخاص بالعمل ذاته . وهذا الإحساس بالجدة هو الذى يفرق بين الفن الجديد الأصيل وبين الفن الباهت القائم على التقليد والتكرار . فإذا كانت اللغة قديمة قدم الوجود الإنسانى نفسه ، فهى جديدة كل الجدة عندما تستعمل فى أى عمل فنى جديد .

ونلاحظ أن اللغة الشعرية التى استخدمها إليوت فى مسرحياته لا تزيد فى كثير أو قليل عن اللغة السلسة بل الدارجة التى يستعملها الناس العاديون فى حياتهم اليومية . وبذلك يثبت أن الشعر إذا كان لغة الملوك والأمراء فى مسرحيات شكسبير ، فإنه يمكن أن يكون لغة الناس العاديين فى مسرحيات العصر الحديث ، فالشعر الكلاسيكى الحديث — فى نظر إليوت — ليس مجرد قوالب جامدة ومسبقة مثل الشعر الكلاسيكى التقليدى ، ولكنه شعر قابل للتشكيل طبقاً لمتطلبات المضامين الفكرية المتجددة . وكانت هذه المرونة الفنية والنظرة الشاملة سبباً فى النجاح الجماهيرى الذى أحرزته مسرحيات إليوت فى وقت تنبأ فيه معظم النقاد بموت المسرح الشعرى واندثاره نهائيا . فقد اكتشف الجمهور أن ما يدور على المسرح كتب بلغة — وإن كانت شعراً — إلا أنها تحتوى على نفس الألفاظ البسيطة والإيقاعات السلسة التى تجرى بها اللغة فى الحياة اليومية . ولذلك يؤكد إليوت أنه لا توجد لغة شعرية بطبيعتها ، وأخرى غير ذلك — فأية لغة وأية لهجة يمكن أن تتحول إلى شعر اعتماداً على الشكل الفنى المناسب ، والعضوى الذى يستخدمه الشاعر .

فى مسرحية «حفل كوكتيل» يثبت إليوت عمليا أنه لا فرق بين الشعر الغنائى والشعر المسرحى لأن الأول يمكن أن ينضوى تحت لواء الثانى إذا ما أمكن توظيفه مسرحيا . ولذلك نجد فى «حفل كوكتيل» شخصية تلقى على أسماع الحاضرين مقتطفا طويلاً من شعر شيللى الغنائى ، بينما لا يشعرون بأية فجوة بين نص شيللى ونص إليوت . فالشكل الفنى للمسرحية عبارة عن بوتقة تنصهر فيها كل العناصر الداخلة فى التفاعل . فعلى الرغم من أن المضامين التى يعالجها حديثة ومعاصرة ، فإنه يستخدم الشكل الدرامى للمأساة الإغريقية الكلاسيكية ، ومع ذلك لا يحدث أى انفصام بين المضمون الحديث والشكل الكلاسيكى .

وهذا يوضح أن المعيار الحقيقى للعمل الفنى الناجح يكمن فى مدى التناغم الذى يحدث بين عناصره المختلفة والمتناقضة ويصل قمته فى نهاية العمل . وهو التناغم الذى ينتقل بدوره كاملاً إلى داخل القارئ أو المتلقى بمجرد الانتهاء من قراءة العمل .

نظريته فى النقد الأدبى :

وتؤكد نظرية إليوت فى النقد الأدبى أن الشعر فن لا شخصى . بمعنى أنه ليس تعبيراً عن المشاعر الشخصية للشاعر . وعقل الشاعر عبارة عن عامل مساعد — مثلما نجد فى الكيمياء — تمر به العناصر المختلفة والمتناقضة للعمل الفنى بحيث تتحول فى نهاية الأمر إلى كل عضوى وجسم حى . ولذلك يجب أن يحدث انفصال كامل فى داخل الفنان بين الإنسان الذى يعانى وبين المبدع الذى يخلق . ويلاحظ إليوت فى النقد الحديث بأمريكا وإنجلترا ، أن معظم النقاد يدرسون بالجامعة وأن معظم أساتذة الجامعة ينقدون فى الخارج على صفحات الكتب والمجلات والصحف ، ونتج عن هذا أن النقد الحديث أصبح يمتزج بالأكاديمية والأكاديمية تمتزج بالنقد الحديث . وأدى

هذا بدوره إلى ظهور ما يسميه إليوت بالنقد القائم على التفسير عن طريق البحث عن مصادر العمل الفنى موضوع النقد . ويهاجم إليوت هذا المنهج لأنه أثر تأثيراً سيئاً على النقد الأدبى . فهناك من شغلوا أنفسهم وهم ينقدون قصائد وردزوورث ، بحياته الخاصة ، وزواجه ، وحبه لشقيقته . ويعترف إليوت بأن هذه الكتابات مثيرة ومسلية فى حد ذاتها ، ولكنها لا يمكن أن تساعد على تذوق قصيدة لوردزوورث من حيث هى تعبير فنى .

ويستشهد إليوت بكتاب «الطريق إلى إكساندو» لمؤلفه جون لفنجستون لويز كمثل على الكتب التى تطبق نظام الرجوع إلى المصادر فى عملية النقد الفنى . لقد أجهد المؤلف نفسه فى هذا الكتاب ليكتشف المصادر التى جعلت كولريدج يكتب فى النهاية قصيدتيه الرائعتين : «قبلة خان» و «الملاح العجوز» . لقد فتش جون لويز فى جميع الكتب التى قرأها ليرى من أين استعار كولريدج الصور أوالعبارات الموجودة فى هاتين القصيدتين ، مع العلم بأن معظم الكتب التى طالعها كولريدج ليست معروفة . والعجيب أن ت . س . إليوت يعترف بجودة هذا الكتاب ، وبالمجهود الذى بذله المؤلف ، ويوصى كل دارسى الشعر بقراءته ، غير أنه يعترف فى النهاية بأن قراءة هذا الكتاب لا تساعدنا على فهم قصيدة «الملاح العجوز» بصورة أفضل . فقد اهتم جون لويز بشىء لا يدخل فى نطاق النقد الأدبى . كانت كل مهمته هى أن يستقصى المصادر ، والمراحل التى مر بها الشاعر حتى كتب القصيدة أما القصيدة نفسها فلا تدخل فى نطاق اهتمامه الأكاديمى .

وظن الدارسون أن هذا المنهج الأكاديمى سيمكنهم من فهم أى قصيدة لأى شاعر يخبرهم بالكتب التى قرأها ، وتمادوا فى هذا الخطأ لدرجة أن أحد القراء أرسل إلى إليوت خطاباً يسأل فيه : هل قرأت رواية «أعماق الظلمة» لجوزيف كونراد؟ إن القارىء المخدوع يربط بينها وبين قصيدة إليوت «الأرض الخراب» . ويعترف إليوت أن الربط لا محل له ، وبأن القارئ لاشك قد تأثر بذلك الكتاب المدمر الذى كتبه لويز عن مصادر قصائد كولريدج فأراد أن يطبق ذلك على إليوت أيضاً . ويتخذ إليوت من رواية جويس «يقظة فينجان» مثالاً آخر على المجهود الذى بذل فى شرحها وتفسيرها . أما النقد الأدبى فيدور حول الفهم والتذوق . وربما أفادت الشروح والتفاسير التى دارت حول رواية جويس إلى حد ما ولكن من الخطأ أن نعتبرها نقداً أدبيا خالصاً .

ويصل إليوت من هذا كله بأن هناك مدرسة تفسر القصيدة بالبحث عن الأسباب التى أدت إلى كتابتها . وهو لا ينكر أن التفسير قد يساعدنا على فهم القصيدة ، وهذا ضرورى . ولكنه مجرد خطوة أولى يتحتم أن تتبعها خطوات أكثر أهمية . فعلينا أن نبذل الجهد لنتعرف على هدف القصيدة ، الذى تريد الأبيات أن تقوله لنا ، أى أنه علينا أن نفهم وجود القصيدة ، ككل عضوى وبذلك لا يرى إليوت – مثلاً – أنه فى حاجة إلى أية أضواء تسلط على قصائد وردزوورث سوى تلك الأضواء التى تشعها القصائد نفسها .

وعلى هذا فإن وظيفة الناقد الأدبى تتلخص فى مساعدة القراء على تذوق العمل الأدبى والاستمتاع به . ولا شك فإن فهم العمل الأدبى – وهو المرحلة الأولى للتذوق – يحتاج إلى بعض الشرح ويضرب إليوت مثلاً بالبيتين اللذين يتغنى فيهما شيللى بالقمر :

أشاحب أنت من الإرهاق

من صور السماء والتحديق فى الأرض

ويقول إليوت إنه ليس فى حاجة إلى أى شرح أو تفسير لكى يتذوق هذين البيتين الرائعين . ولو ظل ناقد يحكى له قصة حياة شيللى والكتب التى قرأها لما ضاعف ذلك من استمتاعه بهذين البيتين ولقد سبق لإليوت أن قال إن على كل جيل أن يعد لنفسه نقده الأدبى الخاص به . فلكل جيل مقاييسه فى الفهم ، ولكل جيل مطلبه الخاص من الفن . والجيل الحاضر يقف من روائع الماضى موقفاً يخالف موقف الجيل السابق نظراً لتأثره بالعلوم والمعارف الجديدة التى يحاول استغلالها والاستفادة منها فى ميدان النقد الأدبى الذى أصبح يعتمد فى أحيان كثيرة على الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس . ذلك بالإضافة إلى أن علاقة ناقد اليوم بالعالم تختلف عن علاقة سلفه . فهو يخاطب جمهوراً مختلفاً ولذلك يشعر إليوت بأن النقد الأدبى الجاد الذى يكتب اليوم إنما يكتب لفئة معينة . ولكن مهما استفاد الناقد المعاصر من الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس فعليه ألا ينسى أن أهم أدواته التى يتحتم عليه استخدامها فى تقويم العمل الفنى ، يتمثل فى عنصرى التحليل والمقارنة ، لأنهما كفيلان بالحفاظ على جوهر النقد الأدبى كعلم حديث مستقل عن العلوم والمعارف الأخرى ، وإن كان يستفيد بها من حين لآخر .

٦ روبرت أندرسون — Robert Anderson 6

(١٩١٧ - ....)

يشكل روبرت أندرسون الكاتب المسرحى الأمريكى المعاصر ظاهرة فريدة بين اقرانه . فهو الكاتب الوحيد الذى يمكن أن نلحظ فى مسرحياته أثراً مباشراً ومحدداً وواضحاً لأسلوب تشيكوف . وقد يكون مثيراً أن نحلل هذا الأثر وخصوصاً إذا وضعنا المجتمع القيصرى الإقطاعى الذى عاش فيه تشيكوف موضع المقارنة مع المجتمع الرأسمالى الصناعى الذى عاش فيه أندرسون وقدمه من خلال مسرحياته . هذا برغم أن الفارق الزمنى بين المجتمعين يزيد عن نصف قرن . ولكن يبدو أن خصائص النفس البشرية لا تتغير بسهولة باختلاف المكان أو الزمان . ويوضح كبار النقاد من أمثال جون جاسنر وألفريد كازن أن روح الشعر الرقيق التى تتغلغل فى مسرحيات تشيكوف يمكنها أن تساعد كتاب المسرح الأمريكى المعاصر على التخلص من قيود مسرح الأفكار والقضايا والمشكلات التى دار حولها الكثير من المناقشات البيزنطية . فلدى تشيكوف القدرة على أن يمنع كتاب المسرح الأمريكى من المبالغة فى صياغة الحبكة ، وافتعال الموقف وأن يعلمهم التركيز على جوهر الشخصية الدرامية ، وعلى الجو الموحى المؤثر ، وعلى التدرج البطئ غير المحسوس الذى يسرى فى نفوس الجمهور ويعيد صياغتها دون أن يدروا . وقد حقق روبرت أندرسون خطوات على هذا الطريق برغم أنه لم يستطع الوصول إلى مثله الأعلى تشيكوف .

بدأ روبرت أندرسون حياته الأدبية بفوزه بجائزة وزارة الحربية الأمريكية عن أحسن عمل مسرحى كتبه مجند فى القوات المسلحة فى أثناء الحرب . وكان عنوان هذه المسرحية «تعالوا زاحفين إلى الوطن» عام ١٩٤٥ . ولكنها كانت مسرحية صاخبة الإيقاع بحكم الظروف التى كتبت فيها . فكانت مسرحية إعلامية أكثر منها مسرحية فنية . ولذلك فهى لا تمثل الطابع المميز لأندرسون فى مسرحياته التالية «شاى وحنان» ١٩٥٣ و«بطول فصول الصيف» ١٩٥٤ ، و«ليل ساكن ، ليل وحيد» ١٩٥٩ ، وهى المسرحيات التى تبرز لنا تأثير المنهج

الدرامى لتشيكوف على أندرسون من حيث الإيقاعات الهادئة الخافتة ، والتطور التدريجى البطئ للموقف وعدم التركيز على الإثارة التقليدية والحبكة المفتعلة . وعلى الرغم من ندرة إنتاج أندرسون فإنه استطاع أن يفسح لنفسه مكانة مرموقة فى المسرح الأمريكى من خلال تطعيمه بنفحات من مسرح تشيكوف العظيم .

فى مسرحية «شاى وحنان» يقدم لنا أندرسون تحليلاً متأنياً وناعماً لحياة طالب مراهق دارت حوله الشبهات ظلماً عندما اتهمته بالشذوذ الجنسى . وتتكون المسرحية من مواقف متدافعة ومتتالية وهادئة فى الوقت نفسه . وكان السبب الذى من أجله اتهم البطل بالشذوذ الجنسى أنه يفضل الفنون الرقيقة والشاعرية بدلاً من رياضات الرجال المعتادة والتى تميل إلى العنف والخشونة . ويتحول الشاب إلى شخصية مأسوية ليجتر أحزانه فى صمت بسبب عدم فهم زملائه له ، وكنتيجة لقسوة مدرس الألعاب الرياضية معه ، إلى جانب الكبت الذى يفرضه عليه أبوه . وينعزل الفتى كلية داخل نفسه بل يعتبر نفسه إنساناً شاذاً فعلاً بسبب الضغط الذى يمارسه عليه الجميع . ويصل إحساسه بالقهر منتهاه عندما يتحداه أحد زملائه بأن يذهب لممارسة الجنس مع إحدى العاهرات حتى يدحض الاتهام الموجه إليه من كل جانب .

وكان من الطبيعى وسط كل هذا الإحباط أن يفشل معها ، ويكاد هذا الفشل أن يقضى على ثقته فى نفسه وبرجولته إلى الأبد . وبالإضافة إلى ذلك : كانت خشونة الفتاة معه سبباً آخر فى فشله . أى أن كل العوامل تجمعت لكى تؤكد له فشله . وكان من الممكن أن يسير فعلاً فى طريق الشذوذ الجنسى باعتباره الوضع الطبيعى الذى حدده له المجتمع لولا تدخل زوجة مدرس الألعاب الرياضية التى وجدت أن زوجها دائم الاتهام للصبى كما لو كان يبغى تحطيمه فعلاً . عندئذ أدركت أن هذا الموقف لا يمكن التسامح إزاءه وخاصة أنها تدرك جيداً أن زوجها غير قادر على إشباعها عاطفياً أو جنسياً ، فتلزم زوجها الرياضى مكانه بأن تلمح له من طرف خفى بأنه هو المصاب فعلا بالشذوذ الجنسى ، وهى الحقيقة التى يؤكدها شغفه الجامح بالخروج إلى المعسكرات مع الصبية . وهو باتهامه للمراهق المظلوم إنما يبعد عن نفسه الشبهات ، ويعاقب نفسه فى الحقيقة .

وتنتهى المسرحية بأن تقبض الزوجة على أعنة الأمور فى يديها ، فتطرد زوجها بعيداً ، وتحول اهتمامها تدريجياً إلى الصبى البائس المظلوم ، وتهدئ من مخاوفه بأن تسلم نفسها له حتى تؤكد له عملياً أن كل ما قيل فى حقه هراء فى هراء . ولكن المسرحية ليست بهذا الهدوء المسيطر تماماً كما قد تبدو لأول وهلة ، فنحن نصل إلى ذروة مرتفعة وصاخبة عندما تقذف الزوجة بتهمة الشذوذ الجنسى فى وجه زوجها الذى ينطق وجهه وسلوكه بالصحة والقوة والرجولة المتكاملة ، ثم نصل إلى ذروة حسية أخرى عندما تقدم الزوجة نفسها إلى المراهق من أجل إنقاذه من رأى خاطئ قد يدمر حياته تماماً . وقد قصد أندرسون بهذه الذرا الدرامية أن يتجنب الرتابة والملل إذا سارت الأحداث الدرامية على وتيرة واحدة . فلم يكن يملك قدرة تشيكوف الفائقة على نسج مسرحيته من تنويعات متناغمة ومتعارضة دون اللجوء إلى المواقف العنيفة التى تحمل فى طياتها المفاجآت التقليدية .

وهذه المفاجآت تبدو غير مقنعة درامياً إلى حد كبير . فإذا كان الصبى قد فشل فى ممارسة الجنس مع فتاة الليل ، فكيف له أن ينجح فى تجربته مع زوجة مدرسه الذى طالما اضطهده ؟ ! هذا بالإضافة إلى أن شخصية الزوجة كانت تشع بالوقار والاحترام ، وهذه كلها صفات كفيلة بإطفاء أية رغبة جسدية . ولكن من الممكن أن

نغفر لأندرسون مثل هذه الهنات مقابل تقديمه مسرحية بهذه النعومة والرقة والإقناع الدرامى . ومما يضيف الشيء الكثير لقيمة أندرسون أنه لم يقنع على الإطلاق بأن يقول كل كلامه بصورة مكشوفة ومباشرة ، وعن طريق المواقف الحسية الفجة التى تعود عليها جمهور المسرح التجارى فى أمريكا .

بطول فصل الصيف :

أما مسرحية «بطول فصل الصيف» فهى تشيكوفية من الطراز الأول بالرغم من أنها لا تصل إلى مستوى تشيكوف الرفيع . تدور المسرحية حول عجز أسرة أمريكية عن إنقاذ بيتها بسبب الإهمال أو اللامبالاة أو اليأس مع التخبط وفقدان الاتجاه . وقد كتبها أندرسون قبل «شاى وحنان» إلا أنها عرضت بعدها . لم تكن تأليفاً دراميا خالصاً بل كانت إعداداً مسرحياً لرواية دونالد ويترل المعروفة باسم «إكليل ورود ولعنة» . ومع هذا استطاع أندرسون أن يضيف إليها الكثير من حساسيته بحيث بدت المسرحية فى ثوب درامى أفضل وأجمل من الرواية نفسها . فقد ابتكر مسرحية رقيقة ناعمة من التوتر الخفى الذى ينتاب الشخصيات الشابة القلقة التى لا تجد سوى النذر اليسير من العطف والإرشاد والتشجيع من جانب من هم أكبر سناً وتجربة وخبرة ، ولكن لا يصدر عنهم سوى الطنين الأجوف والأوامر الفارغة . وهى النغمة التى استقلت بعد ذلك بمسرحية «شاى وحنان» من خلال شخصية المراهق البائس والمضطهد من عائلته ومجتمعه .

وإذا كان أندرسون يحاول استلهام روح تشيكوف فى مسرحياته فإنه عجز عن إدراك الميزة الشعرية ، ذلك السحر الغريب الذى يمس الإنسانية المعقدة فيجعلها تنبض بالحياة على منصة المسرح وهى الميزة التى نجدها فى مسرحيات «بستان الكرز» ، و«الخال فانيا» ، و«الشقيقات الثلاث» و«النورس» و«إيفانوف» . وكانت الأسرة التى قدمتها مسرحية «بطول فصل الصيف» أقل جاذبية لأنها لم تمتلك طابع العفوية الرقيقة المتدفقة التى تميز بها تشيكوف الذى قدم عالماً أكثر خصوبة وثراء من صور الإحباط والفشل المثيرة المسلية التى قدمها لنا أندرسون . فقد قدم قطاعات وشرائح لحياة الطبقة الوسطى الدنيا ، ولم يحاول أن يضفى عليها روح الشعر وصوره الخصبة ، فكانت النتيجة أن أصبحت الشخصيات عادية جدًّا إلى درجة الملل لأن أندرسون حاول تقليد تشيكوف دون أن يتشرب روحه . فالدراما روح وجوهر قبل أن تكون حرفة وصنعة .

تمثل مسرحية «بطول فصل الصيف» موقفاً حرجاً تعيشه إحدى الأسر الغارقة حتى أذنيها فى الاهتمامات الصغيرة التافهة فى حين يبدو بيتها على وشك أن يقوضه التآكل والتفتت سواء على المستوى الواقعى أو المستوى الرمزى . ولا يبذل أحد أى جهد من أجل إنقاذ البيت ، سوى ابن الأسرة الذى يبلغ من العمر اثنى عشر عاماً ، والذى يدعى «ويللى» ولكن الجدار الحجرى الذى أقامه الصبى طوال فصل الصيف مستخدماً فى ذلك قواه وموارده غير الكافيتين ، ينهار فى النهاية وتضطر الأسرة اليائسة إلى هجرة المنزل المتداعى . ومن دواعى السخرية أن نعرف أن الشخص الوحيد الذى كان يشجع ويللى ويرعاه هو شقيقه الأكبر «دون» الذى كان الكساح يصيبه من حين إلى آخر . وهذا الكساح الحسى كان يرمز إلى الكساح الأدبى والمعنوى الذى أصاب الأسرة كلها وأفقدها القدرة تماماً على تجديد حياتها الراكدة والمتفسخة . .

كان أندرسون موفقاً فى تقديم التفاصيل الدقيقة التى جسدت أبعاد المشاعر وصورت الجوانب المختلفة للشخصيات . ولكنه افتعل إلى حد ما فى التركيز على الدرس الأخلاقى المستخلص من الأحداث . أما تأثير تشيكوف الحقيقى عليه فيبدو فى عدم احتياجه إلى حبكة تقليدية مثيرة . فقد وفر عمله المبذول فى المضمون وفى الشخصيات نوعاً من الإثارة الداخلية الخاصة بها . ومن هنا كان الانسياب التلقائى السلس الذى تميزت به مسرحية «بطول فصل الصيف» إلى أن وصلت إلى خاتمتها . ولكن كان إحساسنا بالانهيار القادم قائماً تماماً — مثل إحساسنا تجاه الأسرة التى قدمها تشيكوف فى «بستان الكرز» والتى ظل إحساس فقدانها لمزرعتها يطاردها حتى وقع فعلاً فى النهاية . وهذا الإحساس فى حد ذاته كفيل بأن يخلق فى وجدان المتفرج إثارة من نوع جديد وأكثر رقياً من الإثارة التى تحدثها الحبكة المصطنعة . وقد ضاعف هذا الإحساس المثير مجهودات أولئك الذين حاولوا إبعاد الانهيار أو تأجيل وقوعه بقدر الإمكان ، فقد كان الفشل مصير كل محاولاتهم التى منحت المتفرج بصيصاً خافتاً من الأمل فى عدم وقوع الانهيار .

كانت مسرحية «بطول فصل الصيف» خالية من الأحداث إلى حد بعيد بحيث بدت الشخصيات مندفعة فى وهن وفتور نحو الكارثة المتوقعة . كان انسياب الشخصيات واستسلامها للتيار بمثابة العمود الفقرى للبناء الدرامى كله ، وأضفى الإعياء والوهن الباديان عليها لونا مميزا وجذابا جعلها تبدو مختلفة تماماً عن الشخصيات التقليدية التى تعود المسرح الأمريكى على تقديمها . فهناك مثلاً «دون» إحدى الشخصيات الرئيسية التى تشجع شقيقه الصغير بالحِكَم والمحاضرات والمواعظ وهو لا يفعل شيئاً سوى الاستغراق التام فى كآبته الخاصة . ولكنه لا يستطيع الصمود طويلاً حتى فى المحاضرات والمواعظ فى حين يمضى أخوه الصبى الصغير فى غرس أحجاره غير الكافية بصورة تدعو إلى الأسى فى صبر ومثابرة ليواجه بها التآكل والتفتت . ويعلق «جون جاسنر» على هذا المنهج الدرامى بقوله :

«إن المرء لا يستطيع إلا أن يتمنى لو أن «روبرت أندرسون» قد حاول أن يجعل أولئك الذين جرفهم التيار والطوف الذى جرفوا عليه أكثر أسرا وبريقاً وتوقداً . لقد كانت المسرحية بحاجة إلى المزيد من الشعر فى تصوير الشخصيات ، وإلى شىء من الرمزية من أجل تجنب ذلك الانقباض الساكن الذى يسيطر على الأسرة بأسرها . إنه لمن المؤسف أن يكون الاستخدام الكامل والصحيح لمثل هذه الحساسية الحادة ، بمثل هذه الصعوبة والندرة على المسرح الأمريكى المعاصر وخاصة بالنسبة لشخصيات الطبقة المتوسطة المحلية . وربما لم يكن القول بأن صنعة تشيكوف الفنية إنما تواجه فترة صعبة من فتراتها على مسرحنا . سوى طريقة أخرى للتعبير عن نفس القضية .»

ليل ساكن ليل وحيد :

فى مسرحية «ليل ساكن ليل وحيد» فرض أندرسون على انطلاقاته الدرامية نظاماً قاسياً بحيث أحال المسرحية إلى نوع من كبح جماح النفس وترويضها . يدور مضمونها حول اثنين فى سن الصبا : يلتقيان فى مساء عيد الميلاد ولا يفترقان إلا فى صباح اليوم التالى ، فيذهب البطل إلى زوجته المضطربة عقلياً ، وتذهب البطلة

إلى زوجها الذى لا يخلص لها ولا يكن لها أى حب . وقد تميزت الشخصيتان بحساسية رقيقة من ذلك النوع الذى نلمسه فى شخصيات تشيكوف . كذلك كانت الأحداث المعقدة قليلة متباعدة مما يؤكد إصرار المؤلف على تتبع خطوات مثله الأعلى الروسى . فقد كان من الممكن أن يحشد مسرحيته بالأحداث المعقدة دون جهد يذكر لو أنه أراد تدبير حبكة معينة وصياغتها على النمط المعروف . وكان من الممكن أيضاً أن يجعل صياغة هذه الحبكة تابعة من أحاسيس الشخصيات ، ومن قدرتها المحدودة على الحركة . ولكنه بدلاً من استخدام هذه الأدوات الدرامية التقليدية ، أقام البناء الدرامى لمسرحيته كلها على ذلك التقارب الخجل الوجل بين اثنين من الناس ، وغامر بذلك عندما استغنى عن كل الحيل التى أغرم بها الجمهور.

وعلى الرغم من أن الكبت الذى سيطر على علاقات البطلين كان طبيعيا ومنطقياً إلى حد بعيد ، فإنه افتقد رشاقة النغمة الشعرية والحالة النفسية وخصوبتها المتنوعة ، وقد ساعد عنصرا الرشاقة والخصوبة «تشيكوف» على أن يحول كل جزئية فى المسرحية مهما كانت ثانوية أو تافهة إلى عنصر درامى مؤثر . ولذلك تمنحنا مسرحيات تشيكوف انطباعاً بأن مادة المؤلف لا يمكن أن تستهلك أو تستنفد وبأنه ليس بحاجة إلى أن يصل إلى قرار نهائى ، لأن خصوبة الحياة الكامنة فى مسرحياته تبدو وكأنها تجسيد للحياة الخالدة بكل صراعاتها وتناقضاتها . أما مسرحية «ليل ساكن ليل وحيد» فينتهى مضمونها بمجرد إسدال الستار الأخير لأنها لا تملك خصوبة تشيكوف الوفيرة . ولكن هذا لا ينفى وجود نسيجها المتشابك الجميل من الأحاسيس والرؤى النافذة . وإذا كان أندرسون قد عجز عن الوصول إلى المستوى الشعرى الذى حققه تشيكوف من قبل فيكفيه أنه استلهم روح تشيكوف وقدم نفحات منها لكى يتنفسها المسرح الأمريكى الذى يعانى من وطأة الضغوط التجارية التى يمارسها سائر المنتجين . كانت جرأة حقيقية منه تكاد تغفر له الأخطاء الدرامية التى وقعت فى مسرحياته ، وقد ساعدته على أن يفسح لنفسه مكانة مرموقة فى المسرح المعاصر على الرغم من ندرة إنتاجه .

٧ شيروود أندرسون | 7 Sherwood Anderson

(١٨٧٦ - ١٩٤١)

شيروود أندرسون من الأدباء الأمريكيين ذوى الأنشطة المتعددة . فقد مارس كتابة الرواية والقصة القصيرة ، والمقالة الصحفية والشعر . يدور معظم إنتاجه الروائى حول حياة الطبقات الكادحة فى الغرب الأوسط الأمريكى ، ويركز على التيار المادى الذى جرف فى طريقه كل قيم المجتمع الأمريكى . وأصبح قانون العرض والطلب يتحكم فى كل شىء حتى فى الإنسان نفسه الذى تحول إلى مجرد سلعة معروضة فى السوق قد يشتريها الناس بأغلى الأسعار وقد تبور تماما . كان شيروود أندرسون يتساءل فى معظم أعماله : هل من الممكن أن تتحكم قوانين السوق فى مجتمع الإنسان ؟ لذلك نادى دائماً بأن فى الإنسان قيمة ذاتية وروحية لا يمكن أن تقدر بمال ، ووظيفة الفن هى إبراز هذه القيمة وتجسيدها باستمرار حتى لا ينساها الناس فى صراعهم اليومى المتكالب على المصالح المادية . وكان لحماس أندرسون البالغ لهذا المضمون الفكرى نتيجة سلبية تمثلت فى ضعف قبضته الفنية على البناء الدرامى فى رواياته . فليس من العيب أن يتحمس الروائى لفكرة ما ، ولكن الخطأ أن يجرفه ذلك الحماس بعيدا عن الضرورات الجمالية التى يجب أن تتوافر فى أى عمل فنى ناضج . ولذلك كنا نشعر فى مواقف كثيرة فى رواياته أنه يتقمص دور المصلح الاجتماعى أكثر من تركيزه على دوره كأديب فنان .

ولد « شيروود أندرسون » فى مدينة كامدن بولاية أوهايو . وقضى طفولته فى مدينة كلايد بنفس الولاية حيث عاشت أسرته التى لم تكن برقة الحال التى تظاهر بها فى كتاباته الأخيرة التى تناول فيها سيرته الذاتية . لم يكن تعليم أندرسون منتظما بل خرج إلى الحياة العملية عام ١٨٩٦ عندما رحل إلى شيكاغو حيث اشتغل بالأعمال اليدوية . ثم خدم لفترة وجيزة فى الجيش الأمريكى فى أثناء الحرب الإسبانية الأمريكية ، عاد بعدها مرة أخرى إلى شيكاغو ليعمل بالدعاية ونسخ الإعلانات لعدة سنوات . كما أشرف على إدارة مصنع للوازم الطلاء فى مدينة أليريا بأوهايو ولكنه لم يكن موفقا وراضيا عنه وعاد إلى عمله القديم فى الدعاية والإعلان فى شيكاغو .

فى هذا الوقت كانت المدرسة الطبيعية فى الأدب قد ازدهرت فى شيكاغو بصفة خاصة وفى الغرب الأوسط بصفة عامة . وبرزت ملامحها فى أعمال « كارل ساندبرج » و « فلويد ديل » و « جورج كرام كوك » و « روبرت مورس لافيت » ، و « ثيودور درايزر » . وقد بهر أندرسون بالمدرسة الطبيعية التى تبلور حقائق المجتمع المعاصر كما لمسها هو فى حياته الكادحة . وحاول أن يعبر عن هذا المضمون فنشر روايتين لم يكتب لهما النجاح ، ولكنه فى عام ١٩١٩ نشر مجموعة قصص قصيرة بعنوان «وينزبرج – أوهايو» التى جلبت له الشهرة بسرعة لم يكن يتوقعها . ترتبط القصص بعضها ببعض برباط روائى واحد يتمثل فى نوعية الحياة التى يحياها سكان مدينة صغيرة . ويقف المضمون الفكرى مع ثورة الشباب وتمرده ضد تقاليد المجتمع التجارى وقيمه المادية ذات المظاهر المحترمة الخادعة . ولقد أحرزت المجموعة القصصية شعبية ساحقة بين الشباب الأمريكى بطول البلاد وعرضها . وتميز أسلوبها بالبساطة والسلاسة مع ميل إلى استخدام بعض الأدوات البلاغية التقليدية التى اعتبرها النقاد فيما بعد نوعا من الإسراف فى التعبير عن العواطف والأحاسيس التى تعتمل داخل الشخصيات . لعل هذا يرجع إلى تأثر أندرسون بالمحاولات الأولى « لجيرترود ستاين » ، وهو تأثر امتد من خلال أعمال أندرسون إلى أعمال « إيرنست هيمنجواى » و« توماس وولف » و « وليام ساروبان » « ارسكين كالدويل » .

تحتوى مجموعة « وينزبرج – أوهايو » على ثلاث وعشرين قصة أو لقطة ، يستعرض أندرسون من خلالها الحياة فى مدينة من مدن الغرب الأوسط بكل الآفاق الضيقة ، والعواطف غير الناضجة التى تحكم فكر السكان وسلوكهم . وهم فى نظره مخلوقات شاذة على الرغم من أنهم يعتبرون أنفسهم نموذجيين . وتتمثل العلاقة التى تشد القصص إلى بعضها بعضاً فى المخبر الصحفى الشاب « جورج ويلارد » الذى يبحث عن معنى وجوده من خلال المواقف المتتابعة التى يمر بها . وهى مواقف كتبت بأسلوب واقعى يقترب من المذهب الطبيعى الذى أعجب به أندرسون . وقد اعتبر مضمونها الفكرى ثوريا عندما نشرت لأول مرة ، وفى بعض القصص كان أندرسون يصل فى مستواه إلى أنطون تشيكوف الأديب الروسى العظيم مما جعل بعض النقاد يعقدون مقارنة تحليلية بين الاثنين .

لم يتفوق أندرسون فى أعماله التالية على إنتاجه الأول « وينزبرج – أوهايو » ومع ذلك لم تتأثر شعبيته بل نشر عام ١٩٢٥ رواية « الضحك الأسود » التى فاقت أرقام توزيعها كل الروايات الأخرى التى صدرت فى نفس العام . وهى تحمل نفس المضمون الاجتماعى الذى يتمثل فى « جون ستوكتون » وهو الشخصية المحورية فى الرواية . والذى بلغ به السأم مداه من العمل الصحفى الهابط والتافه الذى يقوم به ، فيهجره وينطلق فى سفينة لنقل البضائع عبر الينوى وروافد المسيسيبى تحت الاسم المستعار « بروس دادلى » ، ويبدأ عملا جديداً تماماً فى أحد المصانع التى تقع فى مسقط رأسه . وتبدأ الخيوط الروائية فى التعقيد عندما يتورط فى علاقة غرامية مع زوجة صاحب المصنع ، مما يؤدى إلى هروبه معها ، طاعنا بذلك زوجها فى ظهره على الرغم من أنه الرجل الذى منحه العمل والثقة والاستقرار . يحاول أندرسون أن يقول إن الحضارة المادية قد أفسدت الرجل الأبيض وأفقدته كل قيمه ، ولم يستطع تفادى هذا التحلل الأخلاقى سوى الزنجى بضحكه الأسود الساخر من فساد حضارة البيض الذين باعوا الأخلاق فى سوق المكاسب التجارية .

بعد عام ١٩٢٦ بدأت شعبية أندرسون فى الانحسار مع ازدهار الحركة الأدبية التى قامت بها مجلتا « الفنون السبعة » و « الدليل » وذلك . بالإضافة إلى روايات سكوت فتزجيرالد وفلويد ديل التى نبضت بروح العشرينيات والثلاثينيات. وعندما عاد جيل الشباب إلى قراءة قصص أندرسون التى سبق أن أعجب بها وجد أن مضمونها الفكرى غير ناضج إلى حد كبير . ولذلك لم يستطع الصمود لاختبار الزمن . وانصرف عنها إلى روايات فتزجيرالد وديل . وعلى الرغم من السخرية القاسية التى أبداها هيمنجواى تجاهه فى روايته الساخرة « انبثاق مياه الربيع » ١٩٢٦ والتى أظهره فيها بمظهر الكاتب الذى يسعى فقط ، إلى إثارة غضب الناس وسخطهم ، إلا أن هذا لا ينفى أثر أندرسون فى جيل هيمنجواى نفسه . فقد فتح أذهانهم لقضايا فكرية عديدة تسللت فيما بعد إلى أعمالهم .

من أهم هذه القضايا التى ركز عليها أندرسون فى قصصه : ضرورة وجود الحب فى المجتمع وحاجة الإنسان الملحة إليه . وضرورة تحول المجتمع الصناعى المادى إلى كيان اجتماعى يرعى الإنسان قبل أن ينمى رأس المال على حسابه . وهذه قضايا – كما نرى – لا تتأثر بمرور الزمن لأنها قضايا إنسانية حيوية من الطراز الأول . ولذلك فليس من السهل أن يصرف القراء نظرهم عن أعمال أندرسون وكأنها لم تكن . وقد تجسدت هذه القضايا فى معظم أعماله التى نذكر منها على سبيل المثال : « الزاحفون » ١٩١٧ ، و « البيض البؤساء » ١٩٢٠ ، و « انتصار البيضة » ١٩٢١ و « زيجات عديدة » ١٩٢٣ ، و « خيول ورجال » ١٩٢٣ ، و « عهد جديد » ١٩٢٧ ، و « بالقرب من جذور العشب » ١٩٢٩ . و « ما وراء الرغبة » ١٩٣٢ . و « أمريكا الحائرة » ١٩٣٥ ومن أفضل قصصه القصيرة « موت فى الغابات » و « أريد أن أعرف لماذا ؟ » التى يصل فيها إلى مستوى قد يفوق سنكلير لويس وثيودور درايزر وغيرهما من الروائيين الذين شاركهم فى ازدهار المدرسة الطبيعية وخلق جمهور عالمى للرواية الأمريكية .

فى سيرته الذاتية التى كتبها عام ١٩٢٤ بعنوان « قصة كاتب قصة » يوضح لنا كيف تبلور مضمونه الفكرى فى الحياة وفى الأدب عندما ترك وظيفته فى مصنع الطلاء فى مدينة ألبريا بأوهايو بعد أن أملى خطابا على سكرتيرته يقول لها فيه : « عزيزتى . . إنه قد يكون أمرا سخيفا للغاية بالنسبة لك . ولكننى حسمت أمرى نهائيا وقررت أن أقطع علاقتى بكل شيء يتصل بعمليات الشراء والبيع من بعيد أو قريب . إنها حياة تناسب الآخرين ولكنها السم بعينه بالنسبة لى . لقد عزمت على أن أخرج من هذا الباب بلا عودة . سأنطلق خارجا لكى أجلس مع الناس . وأصغى إلى كلماتهم وأحكى عنهم حكايات وأسجل ما يدور فى أذهانهم . وما يعتمل داخلهم من أحاسيس . »

هذا هو المنهج الفكرى الذى طبقه أندرسون فى أعماله والذى قال عنه الناقد فان وايك بروكس إنه بلور محاولة أدباء أمريكا جميعا فى فهم طبيعة أمريكا على كل المستويات بهدف العثور على شخصية مستقلة لها عن الثقافة الأوروبية التى ظلت تمارس عليها تأثيرها الحاسم حتى مطلع القرن العشرين . وقد أيد بروكس قول أندرسون بأن مأساة الأمريكيين تتمثل فى أنهم يتصارعون فى فراغ لا يحمل أى هدف محدد . وهو المفهوم الذى اتفق عليه الشعراء من أصدقاء أندرسون مثل كارل ساندبرج وفاشيل لندساى وإدجار لى ماسترز . وعلى الرغم

من ثورة أندرسون ضد مجتمعه المعاصر ، فإنه لم يخرج عليه ، ولم يرفضه تماما ، بل حاول تدريجياً من خلال موقعه كأديب كما نجد مثلا فى كتابه « انتصار البيضة » الذى يحتوى على حكايات وأشعار تصور انطباعاته عن الحياة الأمريكية . فالقصة الأساسية التى منحت الكتاب عنوانها تدور حول فلاح فاشل اعتمد فى كسب رزقه أساسا على إنتاج البيض على الرغم من أنه لم يكن يملك المهارة الحرفية أو التجارية التى تمكنه من مضاعفة إنتاجه . ولكن أندرسون لا يقسو عليه بل يحيطه بعطفه محاولا الإيحاء بأنه لو تغير نظام المجتمع فسوف ينصلح حال الفرد .

أما من ناحية الشكل الفنى لأعمال أندرسون ، فقد اتفق النقاد على أنه لم يكن يملك الوعى الحاد بجماليات البناء الدرامى . حتى قصصه القصيرة لا تخضع للمعايير النقدية المتعارف عليها ، بل تتراوح بين اللقطات التسجيلية . والانطباعات التصويرية . بل إنها تصل فى أحيان كثيرة إلى شكل يقع فى منطقة ما بين الشعر والنثر . ولكن من الواضح أنه أحرز مكانته فى الأدب الأمريكى بفضل قصصه القصيرة التى تزيد فى مستواها الفنى كثيرا على رواياته . ويتضح أكبر إنجاز فنى لأندرسون فى أنه لم يستوح الأشكال الفنية أو المضامين الفكرية التى فرضتها أوربا على الأدب الأمريكى . فى هذا يقول الناقد إدموند ويلسون : إن قصص أندرسون نمت وتطورت مثل العشب البرى الذى ليس فى حاجة إلى سماد أجنبى مستورد . ولعلنا نلتمس له العذر عندما فرض نفسه على شخصياته فى أحيان كثيرة . فقد أراد تأكيد الأفكار الجديدة التى ألحت على ذهنه ، فلم يترك شخصياته تتحرك من تلقاء ذاتها بل دفعها دائما إلى التفكير بأسلوبه وإلقاء نفس النوع من الأسئلة . وبذلك قضى على إمكانية خلق كيان إنسانى واجتماعى خاص بها . فقد كان يبحث عن الأصالة الأمريكية بعيدا عن التقاليد الأوربية ومعتمداً فى ذلك على المحاولة والخطأ ، ولذلك كانت الأخطاء نتيجة لروح الزيادة والكشف ، ولم تكن بسبب ضيق الأفق وسطحية النظرة .

٨ ماكسويل أندرسون Maxwell Anderson 8

(١٨٨٨ - ١٩٥٩)

ماكسويل أندرسون من الكتاب المسرحيين الأمريكيين المعاصرين الذين يسهل على الناقد تحديد اتجاهاتهم الفكرية والفنية لوضوحها وتكرارها فى مسرحياتهم الواحدة تلو الأخرى ، والسمتان المميزتان لمسرح ماكسويل أندرسون تتمثلان فى المضمون التاريخى ، والمعالجة الشعرية . وقد أكد أندرسون بمسرحه أن الرومانسية قادرة حتى على الاستمرار فى القرن العشرين الزاخر بالضغوط والتعقيدات والصراعات . ولكنه أعاد إحياءها فى لون جديد يتميز بالنغمات الساخرة الواضحة وبالصبغة الخطابية الموجهة إلى الجمهور . وبرغم هذا التلوين فإننا نجد أن رومانسية أندرسون عبارة عن امتداد لنفس الرومانسية التى سادت أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كما نجد فى مسرحيات روستان ودانانزيو . هذا لا ينفى وجود بعض التأثيرات الواقعية على مسرحيات أندرسون كما يقول تشارلز هـ . جراند جنت : « إن الواقعية لا تتبع الرومانسية كما تقول المراجع وإنما توجدان جنباً إلى جنب ، وقد تبرز إحداهما فى بعض الأحيان على السطح ، فى حين تبرز الثانية فى أحيان أخرى ، ولكنهما متلازمتان طوال الوقت » .

ولد ماكسويل أندرسون بمدينة أطلانتيك فى ولاية بنسلفانيا . بدأ حياته - مثل كثير من أدباء أمريكا - بالاشتغال بالصحافة قبل أن يمارس كتابة المسرحية التى بدأها عام ١٩٢٤ عندما كتب مسرحية « ثمن المجد » بالاشتراك مع لورانس ستالنجز . وقد نجحت المسرحية نجاحاً باهراً جعل اسم أندرسون يدخل دائرة الضوء ، ومنحه من الثقة بنفسه وقدراته ما جعله يستقل بكتابة مسرحياته التالية والمتتابعة والتى بدأت تتجه إلى المضمون التاريخى والمعالجة الشعرية . أما مسرحية « ثمن المجد » فكانت تتخذ من ذكريات الحرب العالمية الأولى مضمونا لها . وهذا المضمون كان معاصرا للوقت الذى كتبت فيه المسرحية . أما مكانة ماكسويل أندرسون فى الأدب الأمريكى المعاصر فقد رسخت بفضل مسرحياته الشعرية التاريخية مثل « الملكة اليزابيث » ١٩٣٠ ، و « مارى ملكة

اسكتلندا » ١٩٣٣ ، و « البيت الشتوى » ١٩٣٥ ، و « مهرجان الملوك » ١٩٣٦ ، و « جان دارك اللورين » ١٩٤٧ ، و « آن ذات الألف يوم » ١٩٤٨ وهذه المسرحية تحكى قصة زواج آن بولين من ملك إنجلترا هنرى الثامن ثم مسرحية « البذرة الفاسدة » ١٩٥٥ .

يبدو أن عقدة الأمريكيين التى تدفعهم إلى البحث عن التاريخ العريق قد تبلورت فى مسرحيات أندرسون التى يدور معظمها حول ملكات وملوك إنجلترا . لدرجة أننا لا نجد كاتبا مسرحيا إنجليزيا تناول هذا التاريخ بمثل إسهاب أندرسون الذى يحاول بقدر إمكانه الانتماء إلى التقاليد الشكسبيرية وخاصة تلك التى تتمثل فى التاريخ والشعر والتراجيديا . لعل الهدف الأساسى لأندرسون هو إضفاء نغمة من العراقة التاريخية على المسرح الأمريكى حتى ولو كانت هذه العراقة تنتمى إلى إنجلترا . ولنفس السبب لاقت مسرحيات أندرسون صدى عند الجمهور الأمريكى الذى ما زال يسعى إلى تأصيل جذوره التاريخية التى لا تزيد فى عمرها عن قرنين من الزمان . ولذلك نجحت روح التراجيديا التى كانت سائدة فى أوربا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، نجحت فى أمريكا فى القرن العشرين على يدى أندرسون . هذا فى الوقت الذى اتجه فيه المسرح الأوروبى إلى الكوميديا الساخرة أو السوداء ، أو المسرح الاجتماعى الملحمى .

تلتقى مسرحية ماكسويل أندرسون الشعرية « الملكة إليزابيث » مع كثير من المقاييس التى تقبلها الناس منذ زمن بعيد بوصفها معايير للتراجيديا . يضفى أندرسون على العاشقين النبيلين : « إليزابيث وإسكس » كل مخايل النبل وملامح التراجيديا التى طالما بحث عنها الناس فى الأبطال المأسويين ، فتتجلى العظمة فى أعمالهم بكل معانى هذه الكلمة . ويأتى سقوط إسكس وتعاسة إليزابيث نتيجة لخطأ تراجيدى استطاع أندرسون أن يحدده بطريقة طبيعية من خلال النص . إن تغير حظهما وانقلابه من النقيض للنقيض كان من أكثر التغييرات الممكنة تراجيديا ، فقد كان نتيجة لإرادتهما القوية التى لم تقبل الاستسلام للوضع الراهن وبالتالى كان الصراع الدرامى منطقيا وغير مفتعل لأن الشخصيات الرئيسية اتخذت قرارات محددة وحاسمة وهى تدرك جيدا نتائج هذه القرارات ، وبذلك تسيطر طبيعة الشخصيات وأخلاقياتها ومصيرها على الحدث الدرامى الرئيسى فى المسرحية .

لكن نظرا لأن أندرسون لم يشأ أن يكون طليعيا فى مجال التراجيديا ، بل اتبع تقاليدها القديمة بكل دقة ، فقد فقدت شخصياته كثيرا من الإثارة سواء فى الأفكار التى تنتابها أو السلوك الذى تنتهجه . وفشل سلوكها فى أن يثير مشاعرنا حتى فى أعنف لحظات التوتر الدرامى . هذا هو الخطأ الذى يمكن أن يقع فيه الأديب الذى يحيل أعماله إلى مجرد تطبيقات عملية للقواعد النقدية والجمالية المتفق عليها . معنى هذا أنه لن يعمل على توسيع رقعة التقاليد الأدبية ، والمعروف أن قوانين النقد ومعاييره تابعة أساساً للأدب وليس العكس . فالأدب يكشف بينما يقوم النقد بتقنين ما كشفه الأدب من قبل . ولكن أندرسون كان تقليديا للغاية عندما حدد حركة الحدث الدرامى الرئيسى طبقا لقوانين الإيقاع التراجيدى لكل من الهدف والانفعال والإدراك وذلك طبقا للمعايير الشهيرة التى صاغها كينيث بيرك وفرانسيس فيرجسون . تمكن أندرسون من اقناعنا منطقيا وعقليا بما يدور من أحداث على خشبة المسرح ، ولكنه فشل فى أن يثيرنا وجدانيا لأنه لم يحاول كشف أى جديد فى عالم التراجيديا .

ومن الواضح أن الأسلوب الذى يفارق به اسكس الحياة قد قصد به إثارة الجمهور لأن شرف الإنسان

يسمو ويرسخ إذا ما رفض أن ينقذ عنقه . هنا تبدو مهارة أندرسون فى استخدام الأدوات والحيل التراجيدية التقليدية التى تساعد المتفرجين على أن يعيشوا لحظة التطهير كاملة من خلال إثارة أحاسيس الخوف والشفقة والخوف من مصير البطل الذى يواجه الموت بالفعل والشفقة عليه لاشتراكه مع البشر فى نفس الإنسانية . وبذلك يمكننا القول بأنه إذا كان أندرسون قد قنع بالتقاليد المعروفة للتراجيديا ، فإنه استغلها فنيا ودراميا إلى أقصى درجة تتيحها له إمكاناته .

التبجيل التراجيدى المفتعل :

لكن التزام أندرسون بالمقاييس التقليدية للتراجيديا جعله يقع فى أخطاء أدت فى بعض مسرحياته إلى انفصال واضح بين الشكل والمضمون كما نجد فى مسرحية « البيت الشتوى » التى يفرض عليها قسرا نفس الشكل الفنى لمسرحية « هاملت » بدون أى مبرر درامى واضح ، فقد أدت نظرة التبجيل والتعظيم إلى التراجيديا ، إلى الكتابة بأسلوب فخيم يميل إلى الافتعال والتصنع . اتخذ أندرسون مضمون مسرحيته من قضية ساكو — فانزيتى المستمدة من ظواهر الانحراف والإجرام والظلم فى المجتمع الأمريكى ، حاول أندرسون أن يطبق على مضمونه الاجتماعى المعاصر نفس الشكل التراجيدى الشعرى الذى طبقه من قبل على مسرحياته التاريخية ، كانت النتيجة أن شاهدنا أحد رجال العصابات يتحدث بالشعر الممسوخ المفتعل الذى ينتمى إلى عصر إليزابيث .

على الرغم من أن المسرحية تعالج مظاهر الظلم الاجتماعى أساسا ، إلا أن المؤلف لا يركز على هذا المضمون بل يعمل على تعريته فى الفصل الأخير فقط لانشغاله طوال المسرحية بالطقوس التراجيدية والاحتفالات التى تقام باسم الشرف التراجيدى للإنسان والتى تنتهى بها المسرحية . يؤكد أندرسون فى كل موقف من مواقف المسرحية بأن تناوله للمضمون يتميز بالنبل التراجيدى والطابع العالمى المطلوب عن طريق مزجه لموضوع هاملت بموضوع روميو وجولييت مع تصرفات الملك لير المحمومة المجنونة . وكأن أندرسون يؤكد أن المسرحية الاجتماعية الواقعية لا يمكن أن تصمد لاختبار الزمن ، وعلى الكاتب أن يلجأ إلى السمو التراجيدى لكى يجتاز به أبواب الخلود ، ويجب أن نعترف أنه نجح إلى حد ما فى مزج هذه العناصر المتنافرة فى مسرحيته . ولكن مسرحية « البيت الشتوى » تؤكد لنا بدورها خطورة السعى إلى كتابة التراجيديا كفن رفيع وكهدف فى حد ذاتها بدلا من أن يحاول الكاتب أن يكتب مسرحية جيدة فى حد ذاتها .

من هذه التجربة يتضح لنا أنه يجب أن تكون المسرحية نتاجا لصراع الكاتب مع مادته ومحاولة تطويعها للشكل الفنى الذى ينبع من خصائصها ، بدلا من تلاؤمه الواعى مع قوالب ومبادئ تعتبر المثل الفنية العليا التى ترفع من قيمة الكاتب . فالبناء الدرامى يتشكل طبقا للتطور الطبيعى للمضمون ، وليس للكاتب أن يقدم شكلا فنيا مسبقا لكى يحتوى مضمونه . ولا تعنى المعالجة التراجيدية الشعرية عمقا ونبلا إذا كان المضمون المعالج لا يحتمل مثل هذا النبل . فهذه رومانسية بعيدة عن النضج الفكرى . وقد تعود معظم النقاد المعاصرين فى كتاباتهم عن التراجيديا اعتبارها نظرة رومانسية يائسة إلى العالم . ونحن نخرج بهذا الانطباع عندما يؤكدون أن وظيفة الفن هى تهذيب الإنسان . ورفع معنوياته ومواساته فى نكباته .

ردد أندرسون نفس النغمة فى مقال له بعنوان « معنى التراجيديا » عندما أوضح أنه يجب على الكاتب التراجيدى أن يصوغ قصته بحيث توضح للجمهور أن تجربة الألم التى يمر بها البشر تطهرهم بالفعل من أدران الحياة المادية وأنه على الرغم من طبيعتنا الحيوانية ، ومهما بلغت حقارتنا وخستنا فى صورها العديدة ، فإن هناك فى داخلنا جميعا ناراً مقدسة معينة لا يمكن معرفة قدرها تدفعنا إلى أن نكون أفضل مما نحن عليه . وقد دفع هذا الإيمان أندرسون إلى الزعم التقليدى بأن الإنسان يعيش فى عالم تأسس على العقل . ويحكمه القانون الكونى . وبأن هناك معنى لحياة الإنسان وبأن شرف الإنسان ينبع من مكانته العظيمة فى هذا الكون ، فهو مركز الكون وإدراكه الواعى ، ولذلك كان معظم أبطال أندرسون يفكرون ويتصرفون بناء على هذا الإيمان العميق بإنسانيتهم .

ويوضح الناقد جون جاسنر أنه على الرغم من الأسلوب التقليدى الذى اتبعه أندرسون فى كتابته للمسرحية التاريخية الشعرية . فقد ترك أثراكبيرا على كل من حاول الخوض فى نفس الميدان بعده لدرجة أن آرثر ميللر لم يستطع أن يهرب من تأثير أندرسون عليه عندما تصدى لكتابة الشعر فى مسرحية تاريخية مثل « البوتقة » أو حتى عندما استخدمه فى نص معاصر مثل « منظر من فوق الجسر » ولعل الفرق الأساسى بين ميللر وأندرسون أن الشعر فى مسرحية « البوتقة » كان من النوع النثرى أكثر منه نظما . ذلك لأن ميللر كان يؤمن بأن الشعر روح تسرى فى الدراما أكثر منها مجرد وزن وقافية .

ولعل أهمية الدور الريادى الذى قام به أندرسون فى مجال المسرحية التاريخية الشعرية ، تكمن فى أنه حقق حلم كثير من الأدباء والنقاد الأمريكيين الذين آمنوا بأن خلاص المسرح الأمريكى لن يتحقق إلا عن طريق العودة إلى الدراما الشعرية . وكان عدد الكتاب المسرحيين الأمريكيين الذين تصدوا لتحقيق هذا الحلم من الندرة بحيث بدا أندرسون وحيدا فى هذا الميدان . فقد بدأ أندرسون حملة بمفرده فى سبيل الدراما الشعرية بمسرحيته « الملكة إليزابيث » ووصل إلى قمة حملته ونهايتها فى الوقت نفسه بمسرحيته « آن ذات الألف يوم » عام ١٩٤٨ . وعندما وجد القائمون على المسرح الأمريكى أن أندرسون بمفرده لا يستطيع أن يفى باحتياجات الجمهور إلى المسرحية التاريخية الشعرية ، لجئوا إلى مسرحيات كريستوفر فراى وت . س . إليوت الشعرية ولكن لم يكن لها نفس البريق التجارى الذى تميزت به مسرحيات أندرسون .

كان الناقد جون راسل تيلور قد أثار الشكوك – فى قاموسه عن المسرح – حول مدى إمكانية أن تظل مسرحيات أندرسون حية قادرة على فرض نفسها على العرض وسط المسرحيات الحديثة ، ولكن السينما الأمريكية وجدت فيها كل الخصائص التى تؤدى إلى إنتاج أفلام ناجحة جماهيرياً . وقدمت بذلك إلى جمهور السينما العالمية « الملكة إليزابيث » و « مارى ملكة اسكتلندا » و « آن ذات الألف يوم » وبالطبع حدث تطوير وتغيير للنصوص المسرحية عندما أنتجت سينمائيا ، ولكن تظل هناك روح أندرسون من خلال الجو التاريخى الرومانسى . والأشعار التى تحتوى الجمهور فى جو من الأحلام والمثاليات المأسوية . هذا يوضح لنا أن ماكسويل أندرسون استطاع أن يمس حاجة الإنسان فى كل زمان ومكان إلى الشعر والخيال والشعور المرهف والمثاليات التى يفتقدها عالم اليوم الذى توشك فيه الرومانسية أن تلفظ آخر أنفاسها .

9 كليفورد أوديتس — Clifford Odets 9

(١٩٠٦ - ١٩٦٣)

كليفورد أوديتس من كتاب المسرح الأمريكي المعاصر الذين وضعوا مسرحهم فى خدمة قضية فكرية معينة ، مما كان له أثر واضح على شعبيتهم التى تحددت بجمهور المشايعين لهذه الفكرة . أما الجمهور الذى يبحث عن الفن بصرف النظر عن الالتزام الفكرى بمبدأ عقائدى معين ، فلا يهتم كثيرا بكتاب من أمثال كليفورد أوديتس الذى استغرقه عصره بحيث عجز فى بعض مسرحياته عن الرؤية الشاملة لحقائق الحياة الإنسانية . ومع هذا يشكل أو يتس ظاهرة مهمة فى المسرح الأمريكى تستحق الدراسة والتحليل ، وخاصة أنه كان التزاما بقضايا مجتمعه الملحة ، ومنها قضايا الطبقة العاملة التى لم تثبت وجودها الواضح والمحدد فى المسرح الأمريكى بصفة عامة .

ولد كليفورد أوديتس فى فيلادلفيا وتلقى تعليمه فى مدارس نيويورك . بدأت حياته الفنية بأن شق طريقه كممثل مسرحي واستمر فى ممارسة هذه المهنة لمدة طويلة سواء فى مسرح الجيلد أو مسرح الجماعة فى نيويورك ، وذلك حتى عام ١٩٣٣ الذى شهد ميلاده ككاتب مسرحى عندما كتب مسرحية « استيقظ وغن » التى مثلت عام ١٩٣٥ ، وهو نفس العام الذى أخرجت فيه مسرحيته المشهورة «فى انتظار ليفتى» . لم يكن كليفورد أوديتس يساريا كما حاول البعض تصنيفه تحت هذا البند ، بل كان متمردا اجتماعيا شأنه فى ذلك شأن معظم كتاب المسرح الأمريكى ، بل المسرح العالمى . وكانت الولايات المتحدة حتى ذلك الوقت تعانى من الكساد الاقتصادى الرهيب الذى بدأ عام ١٩٢٩ . ووجد أوديتس أنه من المفيد أن يضمن مسرحه نبرة احتجاج على الضمور الذى أصاب المجتمع فى الصميم ، فنجد فى مسرحية « استيقظ وغن » عائلة مصابة بانهيار عصبى يتجسد فى أفرادها المجتمع الأمريكى المنهار بينما يضفى عليها البطل مواكسيلرود كثيرا من الكبرياء والمرارة والتهكم والسخرية ، وخاصة بعد أن فقد ساقه فى الحرب كما فقدت أمريكا ساقها من جراء الكساد الاقتصادى .

وإذا كانت مسرحية أوديتس « فى انتظار ليفتى » تميل إلى الاتجاه اليسارى ، فلا يرجع هذا إلى إيمان كاتبها

بالاتجاهات اليسارية ، ولكن لأنه كان يشق بداية طريقه فى ميدان التأليف المسرحى ، وأراد أن ينتهز أيه فرصة يقذف بها القدر إليه . وجاءت هذه الفرصة عندما أعلنت « عصبة المسرح الجديد » وهى تنظيم يسارى لمجموعة من الهواة – عن مسابقة لتأليف مسرحية من فصل واحد . وانتهز أوديتس الفرصة واعتكف ثلاثة أيام فى فندق ببوسطن مغلقا على نفسه باب غرفته حتى انتهى من كتابة مسرحية « فى انتظار ليفتى » وكان من الطبيعى أن يجسد مضمونها اتجاهات يسارية لأنه ليس من المعقول أن يتقدم أوديتس بمسرحية تناهض اليسار إلى مسابقة تنظمها جماعة يسارية .

ومضمون مسرحية « فى انتظار ليفتى » يدور حول اجتماع عقده أحد الاتحادات العمالية أثناء إضراب نظمه سائقو التاكسى . والمسرحية متأثرة إلى حد كبير بالمدرسة التعبيرية الألمانية التى تزعمها كايزر وتولر وفيدكند . وهذا أكبر دليل على عدم تأثر أوديتس الفعلى باليسار الواقعى لأن التعبيرية بتأكيدها على قيمة الذات الفردية والاهتمام بتجسيد كل ما يعتمل داخل النفس البشرية من صراعات غامضة . ورغبات مكبوتة ، وتناقضات جامحة لا تعير المجتمع ككيان مستقل التفاتا كبيرا . وهذا يتناقض تناقضا جذريا مع اتجاهات الواقعية الاشتراكية المعروفة باهتماماتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى لا يشكل الكيان الإنسانى للفرد إلا جزءا يسيرا منها .

ولعل السر فى النجاح الكبير الذى أحرزته مسرحية « فى انتظار ليفتى » على مسارح أمريكا وإنجلترا أنها اتبعت الأسلوب التعبيرى وتجنبت التصوير الواقعى التقليدى . وتتضح الملامح التعبيرية فى العودة إلى الماضى والتى تنبع أساسا من تيار الشعور عند الشخصيات والتى تصورها دوائر الضوء التى تسطع بينما المسرح غارق فى الظلام . ولا تزدحم منصة المسرح بالكثير من الأثاث والديكورات ، بل يوجد عليها فقط ما يفيد فى التعبير الدرامى عن الموقف ، أما عن الحوار فينأى تماما عن النقاش التقليدى ، لأنه يتميز بالحدة والاقتصاد فى التعبير . كل هذه الحيل الفنية غلفت هجوم أوديتس على الحياة الشاقة الزاخرة بالظلم الاجتماعى والعنف والفساد والقسوة والانحلال وكل ما من شأنه أن يشكل تهديدا لاتحادات العمال التى تحاول حمايتهم من تقلبات المجتمع . ولذلك كان هجومه هجوم فنان أكثر منه هجوم مصلح اجتماعى .

طريق النجاح والشهرة :

ويبدو أن طريق النجاح والشهرة الفنية فى أمريكا يتمثل فى الاستمرار فى نفس الخط الذى بدأ به الفنان طريقه وأثبت نجاحه فيه . فمن باب المغامرة غير المأمونة العواقب أن يحاول شق طريق آخر قد يقضى على الشهرة التى بلغها عن الطريق الأول وعرفه الناس بها . وهذا الاتجاه ينطبق تماما على كليفورد أوديتس الذى حاز على شهرته من جراء الدفاع عن حقوق العمال وتبنى الاتجاه اليسارى الذى اتضح أنه لم يكن مؤمنا به تماما ، بقدر ما اتخذ منه ذريعة لمواصلة النجاح الذى أحرزه من قبل فى مسرحية « فى انتظار ليفتى » بل إنه بالغ فى هذا الاتجاه طمعا فى مزيد من الشهرة والنجاح عندما كتب مسرحية « حتى أن أموت » فى نفس عام المسرحية السابقة (١٩٣٥) . فى هذه المسرحية يهاجم النازية أشد هجوم ، وكانت قد تولت مقاليد الأمور فى ألمانيا ، وكان هجومه دفاعا عن الشباب الشيوعى الألمانى الذى طارده هتلر فى كل أنحاء البلاد بهدف القضاء عليه .

هكذا كتب أوديتس أربع مسرحيات عام ١٩٣٥ وكان قد بلغ الثامنة والعشرين فقط من عمره عندما تمكن من غزو مسارح برودواى . ولكن إصراره على تبنى الاتجاه اليسارى جعله يكرر نفسه ، ووضح هذا فى مسرحية « الفردوس المفقود » آخر مسرحياته الأربع والتى فشلت فشلا ذريعا جعل أبواب برودواى تغلق فى وجهه وتجبره على الرحيل إلى هوليوود عندما حصل على عقد عمل هناك عام ١٩٣٧ ، حيث كتب مسرحية « الولد الذهبى » التى تدور حول حياة عازف كمان شاب استطاع بموهبته الموسيقية أن يحتل مكانة رفيعة فى عالم العزف ولكنه احترف الملاكمة بحثا عن الكسب المادى الوفير الذى لم يكن يحصل عليه من عزفه ، وكانت النتيجة أن حطم أنامله الحساسة ومعها مستقبله الفنى كله . وتنتهى حياته نهاية مأسوية بموته فى حادث تصادم وذلك بعد أن قتل خصماً له فى حلقة الملاكمة .

نجحت مسرحية « الولد الذهبى » إلى حد ما ولكنها لم تحصل على بريق مسرحياته الأولى . وقد أكد أوديتس أنه كتبها ليهاجم المادية المسيطرة على الحياة المعاصرة . وبذلك يكون قد كشف عن أوراقه الحقيقية عندما نادى بتحرير روح الإنسان من كل القيود المادية القاتلة . بل إنه يوضح أن الحياة الروحية للإنسان هى المعنى والسبب الوحيد لوجوده على هذه الأرض ، أما التفسير المادى لكل شىء فمعناه مساواة الإنسان بالمخلوقات الأخرى . ويحيل أوديتس مسرحياته فى بعض الأحيان إلى دعاية مباشرة وصريحة لهذا الاتجاه الفكرى ، لدرجة أنه يقول : «كل المسرحيات شأنها فى ذلك شأن الأدب بأسره ليست فى الأساس سوى دعاية . إن مشكلتى وشاغلى فى هذه الدنيا تتمثلان فى عرض الحقيقة دراميا وبصورة مثيرة جذابة» .

ومأساة الإنسان المعاصر فى نظر أوديتس أن المادية تطحنه طحنا وتكاد تزهق روحه المستمرة فى الضمور . وبالفعل ينتحر بطلا مسرحيتى « الولد الذهبى » و « السكين الكبيرة » لأن المادية أحالت وجودهما إلى كيان لا معنى له ، بل إنهما ماتا فعلا منذ زمن بعيد وإن كانت تبدو عليهما علامات الأحياء من أكل ونوم وشراب وحركة . ولهذا يخاطب كارب المستر بونابرت والد «جو» بطل «الولد الذهبى» قائلا : «سل نفسك هذا السؤال الحيوى الذى لا مهرب منه : هل من الممكن بالنسبة لشاب أن يعيش على هذه الآلة «يقصد الكمان» فى مدينتنا هذه ، مدينة التنافس والتطاحن ؟ ! » .

ولما يجبه بونابرت بأنه لا يريد أن يصبح مليونيرا ، يرد عليه كارب متسائلا مرة أخرى : « أمن المحتمل لشاب أن يكرس نفسه لربات الشعر فى أيامنا هذه ؟ أتستطيع ربات الشعر والموسيقى أن تأتى بالخبز ، والزبد إلى مائدة الطعام ؟ » .

وقد عجز جو أن يجد ذاته فى الموسيقى ، لا لعيب فى الموسيقى ولكن لأن المجتمع نفسه لا يضع هذا الفن الرفيع على نفس المستوى الاقتصادى المرتفع الذى يضع عليه أنشطة مادية وغريزية أخرى . ولذلك يقرر جو أن يعتزل العزف ليصبح بطلا ، ولا يهم أى مضمار سيصبح فيه بطلا ، المهم أن الفن والبطولة أمران متنافران فى هذا المجتمع الذى لا يعبد سوى العنف والقسوة ، ولم يعد الناس يتذوقون سوى الموسيقى المسعورة والتى تخرج من علب الليل لتشعل الغرائز والرغبات البهيمية . ولكى يهرب جو من عزلته اعتزل الموسيقى الرفيعة شارحا لأبيه حالته بقوله : «إنى أمقت نفسى من صميم قلبى سواء فى الماضى أو فى الحاضر أو فى المستقبل . هل تعلم

أن هناك من الأشخاص من يحصل على أشياء ممتعة فى هذه الحياة ؟ هل تظن أنهم أفضل منى ؟ هل تعتقد أننى أستمتع بهذا الشعور بالحرمان الذى ينهشنى من الداخل ؟ ! »

ويتحول جو من العازف الرقيق المرهف بين أعضاء الأوركسترا إلى ملاكم فوق الحلبة يتصارع مع منافسيه تحت الأضواء الباهرة وبين تصفيق الجمهور المجنون وهتافه . فالمجتمع هو حلبة الملاكمة التى أصبح فيها البقاء للأقوى وليس للأصلح . من هنا ينطلق جو إلى البطولة والمال والشهرة والحب لأنه تعامل أخيرا مع المجتمع بنفس منطقه ولكن الحال لا تستمر على هذا المنوال ، فهذا المستقبل الفسيح يضيق يوما بعد يوم حتى يصبح قفصا مرعبا ، ويتحول سجينا أسيرا لمدير أعماله مودى الذى يشرف على تنظيم مبارياته . ويتكثف عنده الإحساس بمقته والحقد عليه . وعندما تسأله لورنا : « لم لا تحبه؟» فيرد عليها بقوله : « هو مديرى » وهو يعاملنى كما لو كنت مجرد مزرعة ضمن أملاكه ، فأنا فى نظره لست سوى منجم فضة صغير يحركنى من مكان لآخر بالجاروف » .

يتضح من هذا أن جو يرضى بالاستغلال على مضض منه ، ولذلك لا يستسلم له إلا فترة وجيزة يقع بعدها فى حب عنيف مع لورنا ، حب يقوى مع مرور الأيام ويعيد إليه القيم التى فقدها على حلبة الملاكمة . قيم الرجولة والشهامة والإنسانية والحق . وكانت هذه القيم السر فى عذابه الرهيب بعد أن قتل غريمه فوق الحلبة . يقول مخاطبا لورنا : « لقد فعلت مافعلت . . ووقع ما وقع . . ولكن ماذا سيقول أبى عندما يسمع أننى قتلت إنسانا؟ لورنا : إنى أدرك جيدا ما فعلت ، لقد قتلت نفسى أيضا . . لقد تحطمت وانتهيت . . هذه هى الحقيقة . . فعلا . . كنت عصفورا ولكننى أردت أن أكون نسرا مزيفا . »

وتنصحه لورنا بهجر الملاكمة والعودة إلى الموسيقى ولكن الوقت كان قد فات بعد أن تحطمت يداه . . ولم يعد قادرا على العزف مرة أخرى ولكن لورنا لا تفقد الأمل وتصر على قولها : « ما زلنا أنا وأنت . . نحن الاثنان فى هذه الحياة كل منا ملك للآخر . لابد من وجود مكان نتعلم فيه الحياة على أيدى الأولاد والبنات السعداء . . لابد أننا سنجد مدينة لا تعتبر الفقر عارا أو الموسيقى جريمة . . حيث لا قتال فى الطرقات حيث يتمتع الإنسان بأن يكون هو ذاته ، أن يعيش ويجعل امرأته تحقق ذاتها هى فى الوقت نفسه » .

ولكن المأساة المخيمة لا تترك هذا الأمل يترعرع بل ينتهى وجود العاشقين فى كارثة صدام مروعة تمثل النهاية المنطقية لوجود أصبح غير منطقى بفعل ضغوط المجتمع الرهيبة والمتواصلة .

السكين الكبيرة :

فى مسرحية « السكين الكبيرة » يقع تشارلز كاسل فريسة لمجتمع هوليوود الرهيب والمتمثل فى شخصية هوف الرجل الأنانى الجشع الماكر . وكان من السهل أن يقع كاسل تحت رحمته بسبب طيبة قلبه ، وعفة نفسه ، وكالعادة فى معظم مسرحيات أوديتس الأخيرة تقوم المرأة بكل المحاولات الممكنة لإنقاذ الرجل من براثن الاستغلال والبطش الاجتماعى . فى هذه المسرحية تتناوب كل من ماريون وديسكى القيام بهذه المحاولات . ماريون زوجة تشارلز التى تمتاز بقوة الشخصية ورجاحة الصدر ، وديكسى عشيقة تشارلز التى تتجسد فى

شخصيتها كل معانى الانطلاق والأنوثة والبراءة والعطاء .

وكما كان جو أسيرا لمودى فى « الولد الذهبى » نجد تشارلز كاسل أسيرا لهوف بتوقيعه على عقد العمل الذى قدمه إليه ولم يجد مناصا من التوقيع عليه . يقول لماريون زوجته : « إننى أدرك تماما أننى مجرد فأر نطاط يعمل بالزنبرك ، لكن يجب على أن أواجه الحقيقة الشائكة وهى أننى أسير هوف الآن . وأصبح توقيعى على العقد هو فديتى » . ولكن ماريون لا تقتنع بهذا المنطق . ومع ذلك يوقع تشارلز على العقد مرغما وينسف بذلك كل الجسور القائمة بينه وبين ماريون . ويتعلل تشارلز بأن الحصول على المال والثروة ضرورة ملحة فى المجتمع ، وهذا ليس بخطيئة على أية حال من الأحوال . ولكن ماريون تواجهه بالحقيقة المأسوية عندما تقول له : « خطيئتك هى أنك تعيش فى تناقض مع طبيعتك الطيبة التى خرجت عليها . لقد كان النقاد يسمونك فان جوخ المسرح الأمريكى لما امتزت به من حماسة المسيحى المؤمن . أما الآن فأنت لا شىء . . إنك بضاعة خاضعة للعرض والطلب . أصبحت شيئا خشنا لا أستطيع مجرد التعرف عليه . إنك ضعيف ومريض وبائس . لقد أحالك الإحساس بالإثم إلى كائن غريب . إنك أنت الذى اخترت الطريق السهلة الرخيصة . . فأصبحت عاطفة القلب عندك هى رغبة المعدة . بل تحولت أنت إلى شىء مرعب بالرغم من نواياك الطيبة . ومع كل يوم يمر تسعى إلى التقليل من شأنى بصفتى امرأة تابعة لك . بصفتى مجرد سجادة تحت قدميك ، لن أرضى بذلك أبدا ، لا أستطيع ، لا أستطيع » .

أما ديكسى فهى فتاة سهلة المنال ، باعت نفسها لهوليوود حتى تهرب من أنياب الفقر والجوع . ومع ذلك فهى إنسانة طيبة وبريئة القلب ، تعرف جيدا قدر أى رجل وبالرغم من رقة حالها وحياتها التى لا حول لها ولا قوة ، فإن المسيطرين على الإنتاج السينمائى فى هوليوود يخشونها لأنها تعرف السر المحيط بحادثة السيارة التى كان تشارلز يقودها وهى بجانبه . ولذلك فلابد من التخلص منها بأى ثمن حتى لا تتعرض حياة تشارلز لأى خطر محتمل فتخسر هوليوود موردا ضخما من الدولارات التى تصب خلفه بصفته أحد نجومها السينمائيين اللامعين . وهكذا يجرف طوفان الفساد الجميع : زوجة تشارلز تخونه بعد أن فقدت كل معانى الحياة المحترمة ، وتموت ديكسى تحت عجلات سيارة الشرطة دفعا للظنون وتخلصا من المسئولية . وبذلك خسر تشارلز شخصيته وزوجته وعشيقته ولم يبق له سوى الموت الذى يستقبله بترحاب فى نهاية المأساة .

فتاة الريف أو رحلة الشتاء :

فى عام ١٩٥٠ كتب أوديتس مسرحية « فتاة الريف » التى قدمت فى أوربا بعنوان «رحلة الشتاء» . وهذه المسرحية تمثل تقدما وتطورا من الناحية الفنية بعد مسرحية « السكين الكبيرة » الزاخرة بالنقد المرير والميلودراما القائمة . فمسرحية « فتاة الريف » تقدم شخصيات أكثر نضجا ، وحدثا دراميا أكثر بلورة ، وحوارا أكثر إقناعا . يدور مضمونها حول عودة ممثل مدمن للخمر إلى المسرح تحت ضغط زوجة شجاعة واثقة من نفسها ، ومخرج شاب معجب به . وبالرغم من أننا لا نجد جديدا فى المضمون فإن المعالجة الدرامية الحية للمضمون جعلته يزخر بالحيوية . أما عن النهاية التقليدية للمسرحية بقرار الزوجة الذى آلمها وعانت منه طويلا بأن تهجر المخرج الذى وقع فى حبها وأن تبقى مع زوجها ، فقد بلغ أوديتس هذه النهاية بأسلوب غير تقليدى متميز بكثير من التوتر

الدرامى الذى مهد لها معتمدا على التطورات الطبيعية التى طرأت على شخصية البطلة .

ومن الواضح أن التركيز فى المسرحية على صبر فتاة الريف وقوة تحملها ، يدل على أن أوديتس ينظر إلى المرأة على أنها منبع الخير والحق والجمال وهى المنقذ الوحيد للرجل من صراعات الحياة المادية ودواماتها كما وجدنا لورنا فى «الولد الذهبى» و «ماريون وديكسى» فى «السكين الكبيرة» . يقول الناقد جون جاسنر : إن ضعف الرجل وتردده وقلقه فى مسرحيات أوديتس غالبا ما يصطدم بصمود المرأة وصلابتها وإصرارها بل إنها تبدو كما لو كانت قد رسمت بنفس التوازن أو التكافؤ الذى حققه برنارد شو فى شخصية «كانديدا» .

أما مسرحية «شجرة الخوخ المزدهرة» التى كتبها أوديتس عام ١٩٥٤ فتؤكد مدى زيف الحكم الذى أطلق عليه بأنه يسارى ثورى ، إذ من الواضح فى هذه المسرحية أن هذا المتمرد يميل إلى أخذ الإنسانية على ماهى عليه ، بعد أن بدأ حياته بالمسرحية المتفجرة «فى انتظار ليفتى» وكما يقول جاسنر إن أوديتس آمن بأنه من المستحيل أن يسوغ طرق الله للإنسان أو أن يسوغ طرق الإنسان لله . لقد نظر أخيرا إلى هذه الطرق بشىء من الغموض بل من الصوفية . والمضمون نفسه ينهض على شخصية نوح القادمة من العهد القديم ، ذلك الأب الذى ربى أبناءه على التسامح . ومن خلال الأب والأبناء اتضحت رومانسية أوديتس التى أكدت حقوق الفرد ضد التقاليد والأخلاقيات المتزمتة . تماما مثلما فعل فى مسرحية «استيقظ وغن» التى كتبها قبل «شجرة الخوخ المزدهرة» بحوالى عشرين عاما . وهذا يبلور أحد اهتمامات أوديتس القديمة وأكثرها ثباتا ، وتتمثل فى عنايته الفائقة بتكامل العلاقات الرومانسية بين الشخصيات والتقبل الكامل للتمييز الفردى . وهذا ما يخرجه تماما من زمرة اليسار الثورى الذى لا يتقبل أى تميز للفرد على المجتمع .

رفض أوديتس أن يتخذ موقفا واضحا «مع» شىء ما أو «ضده» بل وصار إلى الإيمان بأنه ليس للفنان أن يتخذ موقفا عقائديا محددا ، لأن فنه يجب أن يكون مع الإنسانية جمعاء ، لذلك فسرحية «شجرة الخوخ المزدهرة» عبارة عن تعبير شخصى لرجل حزين قانع بأن يقبل تناقضات الإنسان والعالم وجوانب قصورهما . ففى الفصل الأول يترك الأتقياء كى يقضى الطوفان عليهم . وفى ختام المسرحية يختار نوح – بصورة مؤثرة – أن يقضى أيام شيخوخته الضعيفة فى بيت ابنه الاحتكارى الثرى لأنه سيكون أكثر راحة هناك . ويبدو أن أوديتس قد تخلى أخيراً عن نبرة الاحتجاج الصارخ ، وأصبح مستعداً لأن يتقبل الإنسانية بكل تناقضاتها وصراعاتها وثغرات ضعفها .

10 يوجين أونيل Eugene O'Neill 10

(١٨٨٨ – ١٩٥٣)

يعد يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى بصفة عامة : فهو أول من أرسى تقاليده ، وأول من كتب مسرحيات أمريكية ناضجة بمعنى الكلمة ، بل إن تاريخ المسرح الأمريكى الحقيقى يبدأ بأونيل برغم أن أول مسرحية أمريكية كتبها مؤلف أمريكى هى مسرحية « جوستافوس فاسا » لبنيامين كولمان عام ١٦٩٠ : أى أن البدايات المبكرة للمسرح الأمريكى تعود إلى أواخر القرن السابع عشر ، ولكنها كانت محاولات بدائية للغاية ، ولا تصلح لكى تكون بداية لمسرح يفرض نفسه على التراث المسرحى العالمى الموغل فى القدم منذ الإغريق. توالت بعد ذلك المحاولات البدائية : فكتب جورج فاركوار مسرحية « الضابط المرح » التى كانت أول مسرحية تقدمها فرقة من المحترفين عام ١٧٣٢ ، وهى المسرحية التى كانت بمثابة افتتاح لحى برودواى المسرحى الشهير فى نيويورك. واستمرت المحاولات ، فكتب توماس جودفرى مسرحية «أميربارثيا» عام ١٧٦٥ وتلته شارلوت لينوكس ، ورويال تيلر ، وادوين فورست ، وروبرت كونراد ، وروبرت بيرد ، وأنا كوراموت ، وديون بوسيكولت ، واوجستين دالى ، وأوجستاس توماس وغيرهم.

على الرغم من هذا العدد غير القليل لكتاب المسرح الأمريكى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فقد كان المسرح فى نظر الكثيرين منهم مجرد حرفة وتجارة ، وأصبح الإيراد هو الهدف النهائى لكل من الكاتب والمخرج وصاحب المسرح على حد سواء. لم تقتصر الناحية التجارية على المسرحيات الراقصة والهزليات الموسيقية ، بل تعدتها إلى الميلودراما العنيفة الصاخبة التى تثير فى نفس المتفرج كل الأحاسيس البدائية ، ولذلك يعد القرن العشرون البداية الحقيقية للمسرح الجاد فنيا وفكريا فى الولايات المتحدة الأمريكية. وكان من الطبيعى أن يكون هذا القرن إرهاصا بظهور يوجين أونيل ، لأن الكاتب المسرحى العظيم لا يأتى من فراغ ، وقد تمثلت هذه الإرهاصات فى المسرحيات التى تبلور قضايا المجتمع الأمريكى كما نجد فى مسرحية وليام فون مودى « الانقسام

الكبير » التي جسد فيها الانقسام بين شطرى الأمة الأمريكية ، شرقا وغربا ، وضرورة إدماج هذين الشطرين فى أمة متجانسة من حيث العادات والتقاليد والأفكار والأهداف.

من الإرهاصات الأخرى ظهور تشارلز كلين الذى كتب مسرحية « بنات الرجال » عام ١٩٠٦ واستمد مضمونها من فكرة التحكيم العرفى الذى نادى به الرئيس الأمريكى ثيودور روزفلت لكى يكون الفيصل فى النزاعات التى تقع بين العمال وأصحاب العمل . وكتب أيضا جورج هـ . برودهرست مسرحية « رجل الساعة » التى كشف فيها الستار عن الوسائل غير الشريفة التى يتبعها المسئولون فى حكومات المدن المحلية . بينما عالج الكاتب الساخر لا نجدون ميتشل قضية الطلاق فى المجتمع الأمريكى فى كوميديا بعنوان « فكرة من نيويورك » وفى عام ١٩٠٨ ظهرت مسرحية « أسهل طريق » ليوجين وولتر ، وفيها يهاجم الإباحية الأخلاقية والحرية الجنسية التى بدأت النساء الأمريكيات فى ممارستها منذ مطالع القرن العشرين.

مع ازدياد عدد المسارح فى أمريكا لم تتمكن المسرحية الأمريكية من سد حاجتها ، فاعتمد معظم المخرجين على المسرحيات الواردة من أوربا ، مما ساعد على تنشيط حركة الترجمة من الفرنسية والألمانية وغيرها من اللغات الأخرى . وكان هذا بمثابة رافد جديد للمسرح الأمريكى الوليد منحه الكثير من القوة والجدة والخصوبة . لذلك كانت التجارب الأمريكية الأصيلة فى بداية القرن العشرين مع التحام المسرح الأمريكى بالمسرح الأوروبى من خلال الترجمات والفرق الوافدة ، خلفية خصبة ترعرع من خلالها يوجين أونيل الذى يعد الرائد الحقيقى للمسرح الأمريكى.

بدايات أونيل :

ولد يوجين أونيل فى نيويورك ابنا لممثل أمريكى معروف يدعى جيمس أونيل . وتلقى تعليمه الأولى فى مدارس الروم الكاثوليك ، لكنه لم يكمل تعليمه الجامعى الذى بدأه فى كل من جامعتى برنستون وهارفارد بسبب اضطراره إلى اصطحاب أبيه مع فرقته المسرحية الجوالة فى أنحاء الولايات المتحدة وبسبب عدم إقباله على التعليم المنتظم . لذلك عهد إليه أبوه ببعض الأدوار الصغيرة وبعض الأعمال الإدارية فى فرقته فتشرب جو المسرح منذ نعومة أظفاره وكان قد اشتغل من قبل بحاراً لمدة عام من ١٩١٠ إلى ١٩١١ . وكانت الحياة العريضة الغريبة التى عاشها أونيل هى المدرسة التى تعلم فيها الكتابة للمسرح . ولنتركه يقدم لنا نبذة عنها فى خطاب كتبه للناقد الأمريكى باريت كلارك . يقول أونيل عن الفترة التى عمل فيها بحارا على سفينة كانت تعمل على خط ملاحى بين بوسطون وبيونس آيرس : « فى الأرجنتين اشتغلت بعدة وظائف ، منها وظيفة كتابية فى شركة وستنجهاوس الكهربائية ، ووظيفة أخرى فى شركة لتجارة الأصواف ، ثم فى وظيفة ثالثة بشركة سنجر لماكينات الحياكة . وبعد ذلك عدت إلى العمل على ظهر السفن لرعاية البغال والماشية المشحونة من بيونس آيرس إلى جنوب أفريقيا وبالعكس . ثم أتت فترة طويلة عشتها فى عزلة وفقر مدقع فى عاصمة الأرجنتين ، اضطررت بعدها إلى العمل كبحار عادى على باخرة بريطانية تعمل على الخط الملاحى بين بيونس آيرس ونيويورك . وأخيرا شغلت وظيفة بحار ممتاز على خط بريطانى بين نيويورك وسوثهامبتون ، بعدها هجرت البحر إلى فرقة أبى المسرحية لأقوم بدور فى مسرحية

دوماس « الكونت دى مونت كريستو » التى كانت تقدم فى أقاصى الغرب الأمريكى ضمن إحدى جولات الفرقة . ثم تركت فرقة أبى لكى أعمل مخبرا صحفيا . ولكن صحتى لم تحتمل كل هذه الطفرات والتقلبات . فأصبت بالسل واضطررت إلى اللجوء إلى مستشفى لِلأمراض الصدرية حيث اتعزلت عن العالم ستة أشهر أمضيتها كلها فى التفكير فى المستقبل الذى لم تكن معالمة قد اتضحت بعد . فى عزلتى الاضطرارية فكرت أول مرة فى الكتابة . وفى الخريف التالى عندما كنت أناهز الرابعة والعشرين بدأت فى كتابة أولى مسرحياتى « العنكبوت » التى تعرضت فيها لحياة مومس تعيش فى حماية أحد عشاقها » .

هكذا أدرك أونيل طريقه ككاتب مسرحى . كانت الخبرات والمغامرات والتقلبات التى مر بها تمثل زادا يستطيع أن يستمد منه المادة الخام لكثير من المسرحيات . ولكى يصقل موهبته التى اكتشفها بكتابته لمسرحية « العنكبوت » التحق بالمدرسة التجريبية التى أنشأها ج . ب . بيكر بجامعة هارفارد وعرفت باسم « مدرسة ٤٧ » ، وبعد ذلك انضم إلى فرقة « ممثلى بروفنستون » التى أخرجت له معظم مسرحياته الأولى القصيرة على مسارح نيويورك . وهى المسرحيات التى لم تنل رضا أونيل نفسه عندما رسخت قدمه فى المسرح لدرجة أنه أحرق معظمها ولم يتبق سوى بعض منها مثل « العطش » ، و « التهور » ، و « التحذيرات » ، و « الضباب » .

عندما كتب أونيل أولى مسرحياته « العنكبوت » قال إنه كتبها وأطياف أساتذته الذين قرأ لهم وتأثر بهم تداعب خياله . ومن الواضح أن الكاتب المسرحى السويدى أوجست سترندبرج كان أول وأهم الأساتذة الذين أثروا على أونيل الذى يصفه بأنه الكاتب الذى يبحث فى إصرار لا يعرف الكلل عما وراء الحياة . ويشبه أونيل نفسه بسترندبرج لأنه يسير على نفس خطاه فى البحث عن معنى يؤمن به وينتمى إليه ، وفى بحثه هذا أدرك أنه لن يؤمن إلا بالإنسانية ولن ينتمى إلا إليها . يتضح هذا التأثر فى مسرحية « قبل الإفطار » التى قلد أونيل فيها سترندبرج فى مسرحيته « الأقوى » عندما جعل منها مجرد « مونودراما » يمثلها ممثل واحد فقط من أولها إلى آخرها سواء كان يحدث نفسه أو يحدث المتفرجين .

فى عام ١٩٢٠ ظهرت لأونيل أولى مسرحياته الطويلة والناضجة بعنوان « وراء الأفق » التى حققت نجاحا باهرا وجلبت له جائزة بوليتزر . فهى مسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة التى تنبع من التناقض بين الشخصيتين الرئيسيتين فى المسرحية : روبرت الفتى الخيالى الحالم الذى ينطلق بأفكاره إلى آفاق البحار والمحيطات والقارات على أمل أن يجوبها فى يوم من الأيام ، وآندرو القروى البسيط القانع الطيب النية الذى كان ينافس أخاه فى حب ابنة الجيران روث التى فضلت أخاه روبرت عليه فأضاعت عليه أحلامه وخيالاته المتوهجة . وبدافع من خيبة الأمل يهجر أندرو مزرعته وحقله ، ويطلق حياة الريف إلى غير رجعة لينطلق إلى البحر ويصبح فعلا المغامر المغوار . وعندما يعجز روبرت عن تحقيق أحلامه وأوهامه يتحول إلى شاب يائس يائس ، وتنعكس هذه الروح على زوجته التى تكتشف بدورها حب آندرو الكامن فى قلبها . ويعود آندرو من رحلاته البحرية . فتكتشف روث أنه نسيها تماما بينما يصارح آندرو أخاه بحقيقته وهى أنه مجرد شاب خامل يقضى حياته مجترا أوهامه . ثم يغادر آندرو البيت إلى الأرجنتين حيث يحقق بعرقه ثروة ضخمة لا تلبث أن تضيع فى المضاربة والمقامرة .

وتبلغ الميلودراما قمتها – كعادة أونيل – عندما يصاب روبرت بالسل ، ويفقد ابنه الوحيد الذى كان يشكل أمله الوحيد على هذه الأرض . وتضيع المزرعة أيضا نتيجة الإفلاس ، بل تعترف روث لروبرت بأنها لم تحبه إطلاقا لأن آندرو كان يحتل قلبها دائما وأن علاقتها كانت نتيجة لنزوة طارئة لا يمكن أن تستمر ، والدليل على ذلك أن المزرعة ضاعت لأن العلاقة بينهما ماتت يوم ولدت . وعندما يلتقى آندرو بروبرت مرة أخرى ، يتهمه روبرت بأنه بعثر ماله فى المقامرة بدلا من مساعدة أخيه وهذا يتنافى مع طيبة نيته التى عرف بها من قبل . ولكن اللوم جاء متأخرا ويموت روبرت بالسل ، ولكن الإحساس بالرضا يسرى إليه مع الموت لأنه بدأ لأول مرة رحلته التى طالما حلم بها وراء الأفق ولا يهم إذا اختلف الأفق هذه المرة .

من الطبيعية إلى التعبيرية :

وإن كان أونيل قد التزم بالواقعية الطبيعية إلى حد ما فى مسرحية « وراء الأفق » فإنه كتب فى نفس العام ١٩٢٠ مسرحية « الإمبراطور جونز » التى جنح فيها إلى الاتجاه الخيالى التعبيرى الذى يتجاوز المذهب الطبيعى المحدود بالوصف الفوتوغرافى الدقيق لخلجات النفس البشرية والخلفية الاجتماعية التى تتفاعل معها . من الواضح أن أونيل تأثر هنا بتعبيرية سترندبرج التى ترفض الالتزام بقيود الواقع المادى لكى تعبر عن هواجس الإنسان وآماله وآلامه ومخاوفه وأوهامه . فالإمبراطور جونز ليس إمبراطورا بالمعنى التقليدى ولكنه زنجى أمريكى يدعى بروتس جونز ويعمل حمالا فى القطارات ويحترف جرائم السطو والقتل . وعندما يقع فى يد العدالة ويحكم عليه بالإعدام يتمكن من الفرار إلى جزر بهاما حيث ينضم إلى الزنوج الذين يعملون فى مزارع القصب . ولكن روح الشر الكامنة فيه تدفعه إلى التعاون مع مستعمر إنجليزى يساعده على استغلال العمال والفلاحين الزنوج بفرض الإتاوات عليهم مستغلا إيمانهم بالخزعبلات . فيوحى إليهم بأنه يملك قوة سحرية جبارة بحيث لا يمكن أن يموت إلا برصاصة فضية لا يمتلكها أحد قط .

يتحول جونز إلى إمبراطور فعلى لهؤلاء البؤساء . ويعيش فى قصر فيه كل مظاهر الجاه والسلطان ولكن عندما ينفد صبر الزنوج يرون أن الثورة هى الحل الوحيد للتخلص منه فيهربون إلى الغابات المحيطة بقصره . ويشعر جونز بالخطر المحدق به فيهرب إلى الشاطىء والرعب يأخذ منه كل مأخذ لعله يجد سفينة تنقذه من الزنوج المتربصين به للثأر . يبدو الأسلوب التعبيرى عند أونيل واضحا فى تجسيده للهواجس والمخاوف التى تنهش جونز من الداخل . فالمسرحية عبارة عن ثمانية مشاهد متتابعة تصور هروب جونز من الغابة بينما الرعب يسيطر عليه تدريجياً ، فبعد أن بدأ جبارا مفتريا ، تجتاح موجات الذعر كل أحاسيسه بالجبروت . وتتحول هذه الأحاسيس إلى هواجس وأوهام زاخرة بالأشباح التى تطارده وتضيق عليه الخناق . حتى ندرك فى نهاية الأمر أن الذعر قد قضى عليه فعلا قبل أن يقضى عليه الزنوج المتمردون الذين توصلوا إلى صنع رصاصة لقتله طبقا للتعويذة التى أعلنها أمامهم .

يبدو أن عام ١٩٢٠ كان خصبا فى حياة أونيل لدرجة أنه كتب فيه مسرحيات « وراء الأفق » ، و« الإمبراطور جونز » ، و« قضية من نوع آخر » ، و« التعويذة » ، و« الذهب » ، و« كريس كريستوفرسون » وفى المسرحيات الأخيرة يبدو أثر سترندبرج واضحا أيضا وخصوصا فى مسرحية « قضية من نوع آخر » التى تعد

دراسة تعبيرية للعوامل النفسية التى تتحكم فى السلوك الجنسى عند الإنسان . وفيها عالج أونيل ظاهرة المتطهرين المتعصبين الذين يتطرفون فى إيمانهم الأعمى بالطهارة والنقاء إلى أن يقعوا فى نهاية الأمر فى المحظور الذى كانوا يتجنبونه طيلة حياتهم . لذلك فالمسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة من هؤلاء الذين ينتهون إلى الندم وخيبة الأمل بسبب فقدانهم القدرة على التقييم الموضوعى لحياتهم . تتجسد هذه المعانى فى بطلة المسرحية إيما التى ترفض فى شبابها المبكر الزواج من قبطان بحرى لأنه لم يحفظ نفسه نقيا بعيدا عن مغامرات الشباب الجنسية . لكن الأيام لا ترحم إيما . فتمضى مسرعة ومعها شبابها وتصبح عانسا مهتزة الشخصية والكيان بحيث تقع ضحية لا حول لها ولا قوة لشاب أفاق يدعى بينى ، عرف باعتدائه على النساء وقتلهن . عاد من الحرب العالمية الأولى التى شارك فيها وهو يحمل فى داخله كل عوامل القسوة والعنف والوحشية . ولا تملك إيما أن تصمد أمام هذا السيل الجارف فترضخ تماما لكل نزواته ، وتتذوق على يديه ما كانت تهرب منه قبل ثلاثين عاما . لكنها تذوقه الآن وهى غارقة إلى أذنيها فى الحضيض ، وبعد أن هرب منها ربيع عمرها الذى لم تقدر قيمته وقتها .

فى عام ١٩٢١ ظهرت لأونيل مسرحيتان : « أنا كريستى » و « القش » وتغطى المسرحيتين مسحة من الكآبة المأسوية برغم اختلاف أسلوب كل منها . فالأولى متأثرة بالطبيعية بينما الثانية رومانسية . وهذه الرومانسية ترجع إلى أن أونيل كتب مسرحية « القش » عام ١٩١٨ فى بداية حياته المسرحية ولكنه أجرى عليها بعض التعديلات وتم عرضها عام ١٩٢١ . يستمد أونيل مادة المسرحيتين من حياته المبكرة . فنجد فى « أنا كريستى » حياة البحر المختلطة بحياة الدعارة ، بينما نجد فى « القش » الإصابة بمرض السل الذى كان نقطة تحول فى حياة أونيل نفسه . فى « أنا كريستى » يقدم لنا أونيل بطلته أنا التى كانت ابنة لقبطان بحرى سويدى . تربت فى بيئة قاسية حكمت عليها باحتراف الدعارة وانتهاك كرامتها حتى نقمت على أبيها الذى تركها وهى طفلة وليدة لا تعرفه . وتحولت نقمتها على أبيها لكى تشمل العالم كله . ويحدث أن تقابل أباها بعد زمن طويل وتسافر معه فوق إحدى عابرات المحيطات لنقل الفحم ، فتقع فى حب بحار ايرلندى يدعى مات مما يؤدى إلى صراع مؤسف بين الأب والحبيب حين يحاول كل منهما السيطرة عليها لتكون فى حوزته .

يوقظ صراع الرجلين مكامن الكراهية عند أنا تجاه الرجال ، فتثور ضد الأب والحبيب ، ضد الأب الذى أهملها وتركها وهى طفلة مما اضطرها إلى بيع جسدها . وضد الحبيب الذى ما زال يشعر بأن المرأة من ممتلكات الرجل . وعلى سبيل الانتقام منهما ومواجهتهما بالحقيقة المرة ، تعترف لهما بماضيها الأسود فى احتراف الدعارة فيستيقظ ضمير الأب على ابنته الضحية ويهرب الحبيب إلى الكأس ليغرق فيه أحزانه . لكن أنا تعد الاثنين بالتوبة وبدء حياة نظيفة شريفة . وبالسهر على شئونهما عند عودتهما من رحلاتهما البحرية .

إذا كانت هذه المسرحية متأثرة بالمدرسة الطبيعية ، إلا أنه لا يمكن إغفال الجانب الرمزى والتعبيرى لها . وهو الجانب الذى يختفى تماما فى مسرحية « القش » بسبب مضمونها الرومانسى الذى ينهض على قصة غرام بين فتى وفتاة يتزلان فى مستشفى واحد لإصابتهما بمرض السل . يشفى الفتى من مرضه ويغادر المستشفى مما يطفئ شعلة الأمل داخل الفتاة التى كانت تحيا من أجل الفتى . ويحدث فى نهاية المسرحية أن يأتى الفتى لزيارتها وتكون

الطامة الكبرى عندما تتأكد أنه لم يعد يحبها ، فقد كان حبه لها بسبب اشتراكها فى المرض ، ولما انداح المرض تلاشى معه حبه لها . هكذا فقدت آخر قشة كانت تتعلق بها وسط الأمواج . ولا غرو فى هذا فقد كانت حياتها حفنة من القش .

قضية الانتماء الاجتماعى :

فى عام ١٩٢٢ ظهرت مسرحية « القرد الكثيف الشعر » التى جسد فيها أونيل غربة الإنسان فى هذا الكون وحاجته المستمرة إلى الانتماء من خلال الصراع الدرامى الذى دار بين ميلدريد ابنة صاحب مصنع الصلب البيضاء ويانك العامل الزنجى القوى الذى ظن أن الزنوج من أمثاله هم الذين يصنعون الحضارة المعاصرة لأنهم يسهرون على صهر الصلب عصب المدنية الحديثة . ولكن كان اعتزازه الفائق بنفسه سببا فى تضخم إحساسه بذاته وفقدانه العلاقة الحقيقية مع من حوله ، وبالتالى فقد القدرة على الانتماء . ومع ذلك ظل يبحث عن معنى ينتمى إليه وخاصة بعد أن حاول الانتقام من الجنس الأبيض كله فى شخص ميلدريد التى كانت تحتقره من صميم قلبها ، فيحكم عليه بالسجن ثم ينتقل للعمل بحديقة الحيوانات حيث يرى القرد الكثيف الشعر الذى يشعر بتوحد عجيب معه ولكنه يحسده على انتمائه إلى بنى جنسه الذين يعيشون فى حرية كاملة فى الغابة . بينما لا ينتمى يانك إلى أى شىء أو معنى وينتهى به الأمر إلى ثورة مجنونة يحاول فيها القضاء على القرد ، ولكن يحدث العكس ويلفظ يانك أنفاسه الأخيرة قائلا : « أين لى أن أذهب من هنا ؟ ! » .

ومن الواضح أن أونيل وصل فى مسرحية « القرد الكثيف الشعر » إلى قمة المزج بين التعبيرية والرمزية بحيث يتعذر الفصل بينهما وبين مضمون المسرحية الذى يعالج قضية الزنوج التى طالما ألحت على وجدان أونيل وفكره . فنى عام ١٩٢٤ كتب مسرحية « كل أبناء الله لهم أجنحة » التى يبلور فيها قضية الاختلاط الجنسى بين السود والبيض وما ينتج عنه من كوارث مأسوية مثلما حدث فى مأساة جيم هاريس الزنجى الذى تزوج إيلا داونى الفتاة البيضاء بعد حب متبادل منذ نعومة الأظافر . لكنها عندما تشب عن الطوق يجرفها الفساد وتصبح عشيقة لقاطع طريق تنجب منه ابنا غير شرعى . ولا تستقر بها الحال فيهجرها قاطع الطريق لتعود إلى حبيبها القديم الزنجى جيم وتظل به حتى تشعل جذوة حبه القديم لها فيتزوجها . ثم تبدأ فى إذلاله لأنه أسود . ولكنه لا يخضع لهذا الإذلال بل تدفعه إرادته إلى دراسة القانون . فتقف له إيلا بالمرصاد حتى لا يرتفع فوقها بعلمه وتظل فى تثبيطها لهمته حتى يفشل وتنهار الحياة الزوجية بالتالى . فيركبها الجنون فى محاولة لقتله . ولكن المسرحية تنتهى نهاية مفتعلة إلى حد ما عندما يشعل جيم فى إيلا جذوة حب الصبا القديم فتثوب إلى رشدها وتعود تلك الفتاة الطاهرة النقية التى تذوب حبا لجيم الذى عاد هو الآخر يحبها من جديد كما فعل فى الزمن القديم وبهذا يريد أونيل أن يقول إن الحب هو الخلاص الوحيد للبشرية ، وهى فكرة رائعة ولكنه لم يقلها بطريقة فنية مقنعة .

ولعل هذه الفكرة تعود إلى ما كتبه أونيل فى مذكراته بأن الخطيئة قدر مكتوب على الإنسان . ولكن باطنه يزخر بقوى العذاب المتمثلة فى ضميره الذى يلهبه دائما بسياط الندم . وهذه الخطيئة قدر نابع من داخل الإنسان وليس مفروضا عليه من الخارج . فنى عصرنا هذا لا توجد آلهة تتآمر على الإنسان الذى يقوم بنفسه بالتآمر على

ذاته . فهو دائما الضحية بين شقى الرحى : الخير والشر . ولكى يرتفع الإنسان من مستوى الضحية إلى الشهيد ، فإنه يملك الندم الذى يرفعه فوق الخطيئة ، ويملك العذاب الذى يؤدى إلى التكفير والغفران فى النهاية .

على أساس هذه النظرة الأخلاقية أقام أونيل بناء مسرحيته « رغبة تحت شجرة الدردار » عام ١٩٢٤ ، وهى المسرحية التى تصوغ أسطورة فيدرا فى شكل عصرى حين يعشق شاب زوجة أبيه العجوز التى لا تلبث أن تقع فى غرام الابن بسبب أنوثتها المتفجرة . وتنجب منه طفلا تقتله بيديها لخوف عشيقها من أن يئول ميراث مزرعة أبيه إلى هذا الطفل . فقد أرادت أن تثبت لعشيقها أن حبها له أقوى من رغبتها فى امتلاك المزرعة . ولكن جريمتها تكتشف وتقدم إلى القضاء الذى يدينها مع عشيقها بينما يبرىء الأب العجوز المجرم الحقيقى الذى تزوج فتاة فى سن حفيدته . فالقانون دائما هو القانون . والمجتمع – فى نظر أونيل – يعبد الحرف ولا يهتم بالجوهر وما دام الحال هكذا ، فكابوت العجوز هو المجنى عليه والعاشقان هما المجرمان بينما العجوز كابوت هو أشد الثلاثة إمعانا فى الإجرام . فقد انساق الشابان إلى الخطيئة ولهما بعض العذر فى ذلك لأن أحدا منهما لم يحظ قط بالسعادة . بينما عاش العجوز حياته بالطول والعرض حتى جاوز السبعين من عمره .

فى عام ١٩٢٢ كتب أونيل مسرحية « الإله الكبير براون » وفيها يثبت مقدرته المستمرة فى التجريب والتجديد فيستخدم الأقنعة لكى يجسد مشكلة الصراع بين شخصية قلقة وبين شخصية ناجحة ذلك النجاح المادى الذى يحول صاحبه إلى صنم من الذهب ، ومع ذلك لا يستطيع أن يشترى بكنوزه قليلا من المحبة أو الحنان . ومن ثم يستمر على حسده لهذا العبقرى الفقير الموهوب الذى تفتن به النساء بفعل مواهبه الروحية التى لا تنفد والتى ترفعه دائما إلى الرجوع بالإنسانية إلى طبيعتها الأولى النقية ، لكنه لا يدرى كيف يعود إليها برغم إيمانه بها . ومن هنا كان هذا الانفصام الذى تعانى منه شخصيات المسرحية ، والذى دعا أونيل إلى استخدام الأقنعة التى تتمشى مع الحالات النفسية والروحية التى تمر بها الشخصيات من وقت لآخر .

يضيق بنا المقام للتعرض لكل مسرحيات أونيل الكثيرة ، ولكن يجدر بنا أن نذكر منها ثلاثية « الحداد يليق بالكترا » ١٩٣١ التى تعيد صياغة الأورستية للشاعر الإغريقى إيسكولس أمام خلفية من الحرب الأهلية الأمريكية ، ومسرحية « أيام بلا نهاية » ١٩٣٤ التى يقوم فيها اثنان من الممثلين بتمثيل شخصية واحدة لتصوير الانفصام الذى يعترى إنسان العصر الحديث ، ومسرحية « بائع الثلج يأتى » ١٩٤٦ التى استعاد بها أونيل مجده فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ومسرحية « القمر لابن السفاح » ١٩٥٢ ، ومسرحية « رحلة يوم طويل فى جنح الليل » التى عرضت بعد موته فى عام ١٩٥٦ واستمد مضمونها من حياته العائلية .

كانت غزارة إنتاج أونيل سببا فى حيرة النقاد واختلافهم فى حكمهم عليه . يقول إيريك بنتلى إنه نجح فى استخدام الواقعية والميلودراما بينما فشل فى بلوغ روح المأساة . ويعتقد جون جاسنر أن أونيل نجح فى بلوغ هذه الروح فى « الحداد يليق بالكترا » أما مارتن لام فيعترف بمكانة أونيل فى المسرح العالمى المعاصر برغم هفواته المتعددة ، بينما يوضح ألاردايس نيكول أنه لا جدال فى الإنجازات التى أضافها أونيل إلى التراث الأمريكى وإن كان لا يرقى إلى مستوى الفن الرفيع الخالد . كل هذه الأقوال تدل على أن النقاد لم يستطيعوا تجاهل المكانة الضخمة التى حازها أونيل فى التراث المسرحى العالمى .

١١ كونراد أيكن — 11 Conrad Aiken

(١٨٨٩ - ....)

كونراد أيكن شاعر وروائى وكاتب قصة قصيرة ومن رواد مدرسة النقد الجديد التى ازدهرت منذ مطالع القرن الحالى . استفاد من مناهج علم النفس والتحليل النفسى ، ليس فى دراسة نفسية الأديب وأهوائه الذاتية ، ولكن فى تتبع مراحل التجربة النفسية التى تسرى فى وجدان المتذوق بفعل تأثره بالانفعالات الجمالية التى يحركها العمل الأدبى . كان أيكن بارعاً فى استخدام الصور الشعرية وتوظيف الإيقاعات الموسيقية للتحكم فى نوعية مثل هذه الانفعالات الجمالية . لذلك لم يكن هناك انفصام بين أعماله الشعرية وآرائه النقدية مما جعله من أوائل الشعراء النقاد الذين شكلوا الذوق الأدبى فى أمريكا وإنجلترا وخاصة بين صفوة المثقفين . لكنه لم يكتسب شعبية كبيرة بين القراء العاديين بسبب قصائده الطويلة التى ينتمى بعضها إلى أساليب العصر الاليزابيثى . وكان من آراء أيكن أنه لا يوجد شكل فنى قديم أو معاصر ، ولكن هناك شكل له وظيفة وآخر عبارة عن مجرد حلية زخرفية لا تملك أية وظيفة درامية . من هنا تراوحت الأشكال الفنية التى استخدمها أيكن بين القديم التقليدى والحديث التجريبى .

ولد كونراد أيكن فى مدينة سافانا بولاية جورجيا . وظهرت عليه موهبة الشعر منذ سن التاسعة عندما كتب أول قصيدة له . لكنه صدم فى طفولته بحادثة لا يمكن أن ينساها عندما قتل أبوه أمه ثم انتحر . فأرسل الصبى لكى يعيش مع أقارب له فى نيوبدفورد بولاية ماساتشوستس . وفى سن الثالثة عشرة بدأ فى حفظ أشعار إدجار آلان بو عن ظهر قلب ، وقد تأثرت أشعار أيكن فيما بعد بأوزان «بو» وإيقاعاته . وتلقى تعليمه مابين كونكورد وهارفارد . وفى عام ١٩١١ أصبح من طلبة ذلك الفصل الدراسى الشهير فى جامعة هارفارد والذى ضم ت . س . إليوت ، وولتر ليمان ، وروبرت بنشلى ، وفان ويك بروكس . بدأ أيكن ينشر أعماله عام ١٩١٤ وكانت موجة المدرسة الرمزية الفرنسية والتصويرية الإيماجية فى أمريكا وإنجلترا قد بلغت أعلى مدى لها فى ذلك

الوقت ، وأثرت على أيكن بصفة خاصة . منذ تلك الفترة بدأ أيكن فى كتابة شعر يقترب كثيراً من الموسيقى ، بمعنى أن عناصر الإيقاع والوزن والبحر تأتى فى الأهمية قبل المعانى التى توحى بها الألفاظ أو الأبيات .

كان أيكن ابن عصره بمعنى الكلمة عندما تشرب كل الاكتشافات والابتكارات المعاصرة واستوعبها على سبيل إثراء تجربته الشعرية . من هنا كانت تأثيرات فرويد ، وهافيلوك إليس ، ووليام جيمس ، وهنرى برجسون على مضمونه الفكرى وعلى شخصياته التى وردت فى روايته «الرحلة البحرية الزرقاء ١٩٢٧ التى يصف فيها الأحداث والمواقف من خلال رحلة عبر الأطلنطى ، والتى يستخدم فيها تيار الشعور واللاشعور عند شخصياته بلغة مكثفة زاخرة بالصور والدلالات . يتبع أيكن نفس المنهج فى رواية «الدائرة الكبيرة» التى أصدرها عام ١٩٣٣ . ولم يترك أيكن لنفسه العنان لكى ينقاد وراء شطحات الشخصيات ، بل كان وعيه الفنى الحاد بالمرصاد لكل خروج عن حدود الشكل الفنى . نلاحظ هذا الوعى حتى عندما كتب سيرته الذاتية عام ١٩٥٢ . فقد كتبها فى قالب روائى صارم ودقيق اقترب فيه من مجال المقال الشعرى الذى يمزج الفكر بالفن ، والفنان بعمله الفنى .

فى هذه الرواية الذاتية التى أطلق عليها اسم «يوشانت» يمزج أيكن الحقيقة بالخيال بحيث تبدو الحقيقة خيالاً ، والخيال حقيقة ، استعار عنوانها من جزيرة مواجهة لساحل بريتانى ، وهى جزيرة مليئة بالصخور والنتوءات وكانت سبباً فى غرق الأديب الفرنسى شاتوبريان عندما اصطدمت بها سفينته فى أثناء عودته من رحلته إلى أمريكا . ويبدو أن السفينة – فى نظر أيكن – ترمز إلى المخاطر التى تحيط بحياة الإنسان من كل جانب . فى الرواية يعاشر الراوى ثلاث زوجات فى وقت واحد بالإضافة إلى غرامياته مع نساء أخريات . وهذه الشخصيات كلها رموز مثلما نجد فى التلميحات المستمرة إلى الأطفال الثلاثة الذين كانوا ثمرة الزواج الأول فقط . ويقصد أيكن بهذا مدرسة الشعر الجديد التى قدمت جون جولد فليتشر ، وهارولد مونرو ، وإزرا باوند وغيرهم . ولا يخلو الأمر من تلميحات زاخرة بالحب والدعابة الساخرة إلى ت . س . إليوت زميله فى هارفارد . أما التسلسل الزمنى فى رواية «يوشانت» فليس له أى وجود على الإطلاق ، والخلفية الوصفية ليست سوى حلم يقظة ، بينما المونولوج يتدفق بطريقة تلقائية مقصودة لدرجة أن بعض النقاد قارنوها بتداعى الخواطر والذكريات التى تنساب من العقل اللاواعى للمريض الممدد على (مرتبة) المحلل النفسانى .

أما فى الشعر فمن الممكن عقد مقارنات كثيرة بين أيكن وإدجار آلان بو . فقد وجد أيكن فى شعره تجسيداً رائعاً لكل ما ينتاب النفس البشرية من هواجس وأحلام وخواطر وشطحات وآلام . . إلخ ولذلك كان شعر بو بمثابة رحلة لاكتشاف الذات . وهى المحاولة التى يقوم بها أى شعر ناضج فكراً وفنا . ولذلك حرص أيكن فى شعره على توظيف كل معرفته بالنفس البشرية ، وشحن قصائده بالفكر والجنس والخوف والتردد والقلق والإقدام والتهور مما جعلها متنوعة فى أبياتها وفى شكلها العام . وأثبت قدرته على كتابة القصيدة الغنائية بنفس الوضوح التقليدى والتحديد الكلاسيكى الذى عرفت به قصائد الشعر القديم كما نجد فى قصيدة «الموسيقى التى سمعتها» . وأثبت قدرته أيضاً على كتابة القصيدة الطليعية الزاخرة بالرموز الغامضة والأشكال التجريبية التى تخرج على التقاليد السابقة . وقد تسبب هذا التنوع ، وهذه الخصوبة فى حيرة النقاد فى أمره لدرجة أن وصفه الناقد «هيوستون بيترسون» بأنه رومانسى بدون الأمل التقليدى فى بلوغ الجنة الموعودة ، وواقعى يمد جذوره فى

التأملات السيكلوجية المحلقة فى الخيال .

فى قصيدة «الصبى» ١٩٤٧ يثبت أيكن أنه لا فرق بين الحقيقة والخيال فى الشعر عندما يستغل أسطورة الشاب المنعزل الذى يحمل تحت إبطه كتاباً ، والذى ظهر فقط لكى يحيى المهاجرين الأوائل الذين أتوا للاستقرار فى بوسطن ثم اختفى بعد ذلك . هذا الشاب الذى يسمونه وليام بلاكستون استخدمه أيكن لكى يجسد روح الحرية والانطلاق التى ميزت الحياة الأمريكية منذ بدايتها على وجه تلك القارة النائية . ومما يثبت أنه لا فرق بين الحقيقة والخيال أن شخصية ذلك الشاب أسطورية خيالية محضة ومع ذلك تجسد روح الشخصية الأمريكية التى أقامت تلك الأمة القوية التى يحس بوجودها كل إنسان فى عالم اليوم . وقد جسد أيكن هذا المضمون من خلال تسع قصائد متتالية فى تدفق هادئ وسلاسة رزينة تتمشى مع جولات وليام بلاكستون التى يحكى فيها عن الأبطال والرواد ، لا فرق بين الأسطورى والحقيقى فيهم . وقد ذكر أيكن فى رواية «يوشانت» كيف عثر على الشبح السحرى لبلاكستون فى كتاب جاستون وينزور «التاريخ التذكارى لبوسطن» ١٨٨١ .

لم يقتصر تأثر أيكن على الرمزيين الفرنسيين ، أو التصويريين الأمريكيين ، أو آلان بو ولكنه امتد ليشمل كيتس وبراوننج وإدجارلى ماسترز . لكن استيعابه لتراث هؤلاء الشعراء جنبه الوقوع فى محظور التقليد والتكرار . فقد استمد منهم خصوبة مكنته من توسيع رقعة تقاليد الشعر الأمريكى ، وجعلت شعره يقابل بالاحترام والتقدير بحيث حصل على جائزة بوليتزر ، وجائزة الكتاب القومى . كما اشتغل مستشاراً لشئون الشعر فى مكتبة الكونجرس من عام ١٩٥٠ إلى ١٩٥٢ . وفى عام ١٩٥٤ حصل على جائزة بولنجن وهى أعلى جائزة أمريكية تمنح فى الشعر . وعلى الرغم من ممارسة أيكن لكتابة الرواية والقصة القصيرة مثل «الجليد الساكن» و «الجليد الخفى» إلا أن تاريخ الأدب الأمريكى سيذكره كشاعر أساساً لأنه آمن بأن الشعر روح تسرى فى كل الآداب والفنون . كان شاعراً فى كتابته للرواية والقصة القصيرة ، ولذلك امتازت أعماله كلها بالخصوبة والكثافة والتركيز والإيقاع الموحى بكثير من الدلالات والمعانى ، ورسخت مكانته كأحد رواد الشعر الجديد سواء على مستوى الشعر فى أمريكا أو فى أوروبا .

١٢ رالف إيليسون

12 Ralph Ellison

(١٩١٤ - ....)

رالف إيليسون روائى وكاتب قصة قصيرة بنى شهرته على رواية واحدة فقط هى «الرجل الخفى» ١٩٥٢ التى تتخذ مضمونها من مجتمع الزنوج فى الولايات المتحدة . ونحن لا نعجب عندما يشتهر روائى بفضل عمل واحد له بينما يظل آخر فى الظل برغم الأعمال الكثيرة التى أنتجها . فنى مجال الأدب والفن يقاس الإنتاج بالكيف وليس بالكم . وشهد تاريخ الأدب العالمى أدباء وصلوا إلى مقدمة الصفوف ، ودخلوا من باب الخالدين بسبب عمل واحد لهم . وعلى الرغم من أن قضية الزنوج من أهم القضايا التى تؤثر فى حركة المجتمع الأمريكى ، إلا أن إيليسون لم يحاول الالتزام بها على المستوى الاجتماعى الراهن ، بل اتخذ منها مجرد خلفية روائية تجسد رحلة بطله فى البحث عن ذاته . والأدب العظيم كان دائماً بمثابة الضوء الهادى للإنسان فى هذه الرحلة الأزلية الأبدية . وعندما يرتبط الأدب بهذه القضية الخالدة فإنه يخرج عن حدود الزمان والمكان ويطل على البشرية فى أخلد خصائصها . وهذا ما فعله رالف إيليسون فى رواية «الرجل الخفى» .

ولد رالف إيليسون فى مدينة أوكلاهوما بولاية أوكلاهوما . تلقى تعليمه فى معهد تاسكجى . بدأ حياته الأدبية بنشر عدة قصص قصيرة ومقالات متنوعة فى الصحف والمجلات . أما حياته العملية فقد بدأت بالعمل محاضراً فى جامعات نيويورك وكولومبيا وفيسك وبارد . ولكنه لم يحصل على الشهرة إلا بنشره رواية «الرجل الخفى» عام ١٩٥٢ التى كانت الرواية الأولى له بعد مجموعاته للقصة القصيرة . أحدثت ضجة كبيرة سواء بين النقاد أو القراء ، واستقبلت بالإعجاب والتقدير . فقد دار مضمونها حول موقف الإنسان من المجتمع وكيف يتطور من الحماس الشاب المنطلق إلى الرفض الكامل لكل مظاهره . ويتعلم بطل الرواية فى رحلة بحثه عن ذاته أن عليه أن يتصارع مع الزنوج كما يتصارع مع البيض تماماً لأن كل الأطراف المعنية تبلور حركة المجتمع المريض ولا يوجد طرف أفضل من الآخر مهما ادعى أحدهما أن له من الحقوق والامتيازات ما يتفوق به على الآخر .

ولقد أطلق إيليسون عنوان «الرجل الخفى» على بطله الزنجى لأن صراعه فى المجتمع انتهى بفقدانه هويته التى ينتمى بها . فقد أصبحت قضية الانتماء إلى المجتمع المعاصر قضية معقدة وذات أبعاد متعددة بعد أن كان الانتماء هو الوضع الطبيعى للإنسان فى عصر ما قبل الحرب العالمية الأولى . لذلك يقارن النقاد بين بطل إيليسون وبطل دوستيوفسكى فى روايته «مذكرات من تحت الأرض» فكل من البطلين ينظر إلى المجتمع من منطقة خارجة عنه على الرغم من رغبته الأكيدة فى الانتماء إليه والاندماج معه . أصبح نسيج المجتمع لا يحتمل وجود أى ضوء يحاول أن ينظر إليه نظرة موضوعية فاحصة تعريه على حقيقته التى يحاول الهروب منها باستمرار .

تبدأ صراعات البطل الذى لا اسم له مع المجتمع وكله ثقة فى صدق الدوافع التى تحرك الآخرين تجاهه . وهى ثقة لا تنبع من خبرته بالمجتمع الذى لم يعرفه بعد بقدر ما تصدر عن طبيعته الإنسانية النقية التى تعتقد أن النقاء هو خاصية كل البشر . ولكن يبدأ المجتمع فى الكشف عن حقيقته كلما احتك به البطل . فقد طرد من كلية للزنوج فى الجنوب بسبب مناقشته الصريحة مع أحد مؤسسيها حول حقيقة الحياة الرهيبة التى يحياها الزنوج الجنوبيون والتى لا تصل إلى أدنى مستوى لحقوق الإنسان . وفى مدينة نيويورك يلمع البطل كأحد القادة السود الذين يثيرون الجماهير عند تطبيق قوانين نزع الملكية على بعض المواطنين وخاصة الزنوج منهم .

ويحدث أن يجد الشيوعيون فى البطل ضالتهم المنشودة لتحقيق أغراضهم فينضم إليهم بفعل بريق الشعارات الثورية والأفكار التقدمية التى تحض على المساواة بين جميع البشر بصرف النظر عن فروق اللون أو الجنس أو العقيدة . ولكنه سرعان ما يكشف أن الشيوعيين يستغلونه لتحقيق أهدافهم الحزبية الضيقة لأنهم يتخذون منه مجرد رمز للثورة السوداء وليس كشخص فى حد ذاته له حقوق وعليه واجبات . ولذلك فهو رجل خفى بالنسبة لهم أيضاً لأنهم لا يرونه ولا يشعرون بوجوده المادى الملموس . فلقد أصبح الإنسان فى نظر المجتمع المعاصر مجرد وسيلة إلى غاية لا تمت إليه بصلة وتحول المجتمع إلى كيان ساحق لكل من يحاول أن يعترض طريقه . وهذا ينطبق على مجتمع السود كما ينطبق على مجتمع البيض تماماً . فمن خلال مظاهرة يشترك فيها البطل فى حى هارلم يدرك أن عليه أن يتصارع مع مجتمع السود نفس صراعه مع مجتمع البيض الذين لا يرونه أساساً .

وقد أثبت إيليسون براعته فى السرد الروائى الزاخر بالدلالات والرموز الموحية . فهو ينوع فى وسائله الدرامية طبقاً للموقف الراهن كما نجد فى مظاهرة هارلم على سبيل المثال . يعالج إيليسون هذه المظاهرة العنيفة بأسلوب سيريالى يبتعد كثيراً عن حدود الوصف الواقعى التقليدى . من هنا كان الصدق الفنى الذى تتميز به الرواية على الرغم من الغموض والإطناب فى بعض أجزائها . تكمن قوتها الدرامية فى أن إيليسون لا يتدخل إطلاقاً للتعبير عن آرائه الشخصية فى القضايا الاجتماعية المطروحة بل يكتفى فقط بتسجيل ما يحدث على المستوى الفنى الدرامى وليس على المستوى الاجتماعى الواقعى . ولذلك تنتهى الرواية إلى النتيجة الحتمية المرعبة التى يكتشف فيها البطل أنه يتحدث عن الآخرين كما يتحدث عن نفسه تماماً ، فهو ليس بالرجل الخفى الوحيد . فالقضية هى قضية الإنسان فى المجتمع بصفة عامة ، وليست قضية الزنجى الأسود فى المجتمع الأمريكى بصفة

خاصة ، فما يحدث فى الولايات المتحدة يمكن أن يحدث فى أى مكان آخر وعلى مستوى مختلف . كان اهتمام إيليسون منصبا بالدرجة الأولى على الإنسان وذلك على النقيض من الروائيين الاجتماعيين الواقعيين الذين يتخذون من الشخصيات فى رواياتهم مجرد ملامح لتجسيد حركة المجتمع المعاصر ، وهى حركة تختلف باختلاف الزمان والمكان ، أما الإنسان فهو المحور الثابت أو مركز الدائرة لأى مجتمع .

١٣ رالف والدو إيمرسون Ralph Waldo Emerson 13

(١٨٠٣ - ١٨٨٢)

لايعد رالف والدو إيمرسون من زمرة أعلام الأدب الأمريكى ورواده ، ولكن فلسفته التى أثرت على المثقفين والمفكرين الأمريكيين فى عصره والأجيال التى تلته ، شكلت كثيراً من مضامين وأشكال الأعمال القصصية والشعرية والمسرحية التى كانت بمثابة القاعدة الأساسية التى نهض عليها تراث الأدب الأمريكى . لذلك فنحن لا نهتم كثيراً بأشعار إيمرسون من الناحية الفنية ، بقدر مانركز على المضمون الفلسفى الذى احتوته ، والذى امتد إلى كثير من إنتاج أمريكا الأدبى . لقد كان إيمرسون مفكراً وفيلسوفاً أكثر منه شاعراً أو فناناً . ومع ذلك يمتد ظله على الأدب الأمريكى أكثر من بعض الأدباء الرواد الذين كرسوا حياتهم للأدب فقط . فقد كان يؤمن بأن الطبيعة - سواء البشرية أو الكونية - هى رمز الروح وتجسيدها الملموس . ولذلك كانت المشكلة الفلسفية الأساسية التى ركز عليها الفلاسفة على مر العصور تتمثل فى العلاقة بين الروح والمادة . ومن الصعب على الإنسان أن يدرك كنه هذه العلاقة من خلال عقله التجريبى البحت ، بل عليه أن يستعين بما منحه الله من قوة على التأمل والتصور والتخيل والحدس والتجلى . فهذه هى الوسائل الوحيدة التى تمكن الإنسان من بلوغ جوهر الأشياء . من هنا كانت الصوفية المثالية الرومانسية التى عرفت بها فلسفة إيمرسون والتى وضعها فى كتابه «الطبيعة» عام ١٨٣٦ . يؤمن إيمرسون بأن الجمال موجود فى كل الوجود وتتمثل خصائصه فى التناغم والتوافق والكمال والاتحاد والروحانية . والفن الناضج هو تجسيد حى لهذا الجمال ، أما تطور الحياة فيعتمد أساساً على الدور الذى يلعبه القادة والرواد فى تاريخ أممهم . وكلما ارتبط هذا الدور بإدراك عميق لطبيعة الإنسان والأشياء ، كان فعالاً ومؤثراً وتاريخيا .

ولد إيمرسون فى مدينة بوسطن لراعى إحدى الكنائس هناك . وبعد أن درس الشعر فى كلية هارفارد تخرج فى سن الثامنة عشرة لكى يقوم بالتدريس فى المدارس الثانوية . لكنه لم يحتمل مهنة التدريس أكثر من ثلاث

سنوات اتجه بعدها لإعداد نفسه للانضمام إلى سلك الكهنوت . ومارس الوعظ بالفعل فى إحدى كنائس بوسطن لعدة سنوات انسحب بعدها من الكنيسة للتصادم الذى حدث بينه وبين زعمائها حول تفسير بعض القضايا الدينية . وابتداء من عام ١٨٣٤ استقر فى مدينة كونكورد حيث تزعم جماعة المثقفين والمفكرين والكتاب الذين اشتهروا فى ذلك العصر ، واتخذوا من هذه المدينة مقرا لهم من أمثال برونسون ألكوت ، وثورو ، ومارجريت فولر ، وجون فيرى ، ونثنائيل هوثورن . ولمدة سنتين رأس إ يمرسون تحرير المجلة الفصلية : «الدليل» والتى لم تعمر طويلاً . وكانت تركز على قضايا الأدب والفلسفة والعقيدة .

لم يقتصر نشاط إ يمرسون على الكتابة بل برع أيضاً فى المحاضرة والخطابة ، ونجح فى إيجاد جمهور عريض من المستمعين والمعجبين اعتماداً على فصاحته البيانية ، وفكره الواضح ، وتفاؤله الذى يضفى مسحة من الحيوية والانطلاق على كل القضايا الوطنية والقومية التى جعل منها موضوعاً لمحاضراته . لم يكن يتكلم ويحلل من وحى الساعة بقدر ما ربط بين نظرته الفلسفية المحددة والأحداث الجارية بحيث يضعها فى إطارها الفكرى الصحيح ولا ينجرف معها فى تيار الحماسة الجوفاء . وكان إ يمرسون قد تزعم الفلسفة الترانسيدنتالية التى ترى العالم الخارجى أو الظاهرى على أنه رمز مجسد للحياة الداخلية التى لا ندركها بعقلنا أو حواسنا . وآمن إ يمرسون إيماناً مطلقاً بالحرية الشخصية وإمكانية الإنسان اللانهائية فى الاعتماد على نفسه . ولا شك أن هذه الخصائص قد برزت بوضوح فى الشخصية الأمريكية وانعكست بالتالى على معظم الأعمال الأدبية وخاصة على الشخصيات التى قابلناها فى القصص والمسرحيات والروايات التى كتبها أعلام الأدب الأمريكى .

من السهل تحليل فلسفة إ يمرسون من خلال سلسلة المقالات التى كتبها وجمعت فى مجلدات . كان المجلد الأول بعنوان «الطبيعة» ثم توالت السلسلة فظهر الجزء الأول عام ١٨٤١ . كما وضحت فلسفته أيضاً فى أشعاره مثل «ترنيمة كونكورد» أو «ترنيمة الوفاق» و «وداعا» و «فلنمنح كل شيء للحب» . يرى إ يمرسون الله فى كل الوجود ، بل إن الذات العليا لا تنفصل فى نظره عن الذات الإنسانية . وعلى الإنسان أن يعرف ذاته أولاً ، ومن خلال هذه المعرفة سيصل إلى إدراك الكون كله . ولذلك كانت البطولة معقودة للإنسان فى كل العصور وعلى كل المستويات . فالبطولة هى صفة ملازمة للإنسانية وليست بالضرورة بطولة زعماء التاريخ المشهورين من أمثال نابليون . فليس نابليون سوى التجسيد الحى للبطولة والعبقرية التى يمتلكها أى إنسان . ولعل الفرق بينه وبين أى إنسان آخر أنه اكتشفها فى داخله ثم استخدمها مع من حوله ، ولذلك فإن نابليون إنسان عادى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ، بل إن الإنسان غير العادى أو غير الطبيعى هو الذى يهمل أو يكبت مخايل البطولة والعبقرية داخله مما يجعل إنسانيته ناقصة ومبتورة .

من الواضح أن إ يمرسون تأثر إلى حد كبير بالنظرية التى وضعها توماس كارليل فى كتابه «الأبطال والبطولة» وكان قد زار إنجلترا ثلاث مرات بدأت فى عام ١٨٣٣ وهناك توطدت صداقة العمر بينه وبين كارليل . وعندما عاد من زيارته الثانية ألقى سلسلة من المحاضرات فى بوسطن عام ١٨٤٨ نشرت فى كتاب بعد ذلك بسبع سنوات بعنوان «ملامح إنجليزية» ، أبرز فيها نظراته فى الحياة الإنجليزية ، والاتجاهات الإيجابية التى تأثر بها من اتصاله بالفكر الإنجليزى . كما قابل أيضاً الشاعر الإنجليزى وولتر سافدج لاندر فى فلورنسا ولكنه لم يعجب بشخصيته

الاستعراضية التى تميل إلى المظاهر الاجتماعية المصطنعة وذلك على النقيض من أشعاره الأصيلة التى عرف بها . فقد كان إيمرسون باحثاً عن الأصالة فى كل مظاهرها ، وأعظم مظاهر هذه الاصالة تتجلى فى وحدة الوجود الخالية من كل افتعال أو تصنع .

التأثيرات الأوروبية :

لم يفت إيمرسون أن يقوم بالحج المعتاد إلى أوروبا ، وهو الحج الذى قام به معظم مفكرى عصره وكتابه . ومن الطبيعى أن يتأثر إيمرسون بمشاهداته وخبراته هناك . فى عام ١٨٣٣ ذهب إلى باريس فى أثناء رحلته الأوروبية الأولى وزار حديقة النباتات وهناك أدرك الصلة العضوية بين مملكة النبات ومملكة الحيوان التى يتزعمها الإنسان . وأكدت هذه الزيارة وحدة الوجود فى ذهنه . فالكون يسير طبقاً لنظام دقيق لا يعرف سوى التناغم والتوافق والاتحاد ، وعلى الإنسان أن يعيش حياته على غراره حتى يتفادى الصراعات التى لا طائل منها . وعندما عاد إلى إنجلترا من باريس قام بزيارة للشاعر الرومانسى الكبير كولريدج ، ولكن الزيارة لم تترك انطباعاً مريحاً عند إيمرسون لأن كولريدج لم يترك له فرصة النقاش الهادىء بل انهال عليه بمحاضرة ساخنة تحمل تعبيرات غير مفهومة . ولذلك قال إيمرسون إنه كان يفضل العيش ساعات متصلة مع كتب كولريدج عن قضاء ساعة واحدة معه شخصيا . فقد ساعدت دراسات كولريدج إيمرسون على أن يكون لنفسه المنهج النقدى الخاص به . وأن يجد أرضية مشتركة تجمع بين الأفلاطونية والترانسيدنتالية وخاصة أن الفلسفتين تنتميان إلى المذهب المثالى .

لكن التأثير الأكبر على إيمرسون كان لكارليل . وقد عمل كل منهما على إشهار الآخر فى بلده . وكانا يشتركان فى دقة الملاحظة والتنبؤ بالمستقبل بناء على تحليل الواقع المعاصر . وقد أثار الاثنان مفكرى العصر التقليديين ضدهما عندما هاجا بلا هوادة كل المظاهر المادية التى سيطرت على المجتمع . وكانت الصداقة بين إيمرسون وكارليل أصيلة وناضجة بحيث سمحت بوجود الخلافات الفكرية بينهما ، وهى الخلافات التى كانت تتكشف بمرور الوقت . وكان إيمرسون ميالاً إلى الهدوء والرقة والتفاؤل ، مهتماً بالحاضر والمستقبل ومناصراً لمبادئ الديمقراطية ، ومناهضاً لكل مبدأ من شأنه أن يضع الإنسان فى موقع العبودية . أما كارليل فكان عنيفاً قاسياً متشائماً ، يهتم بتحليل الماضى وملابساته ، ويؤمن أن طبيعة المجتمع الإنسانى تحتم وجود السيد والمسود . وبالرغم من هذه الاختلافات الفكرية فإنها كانت صداقة مثمرة على كل المستويات .

وكان فكر إيمرسون ثوريا بالنسبة لعصره ، ولم يكتسب أية شعبية حتى عام ١٨٦٠ . بل إن أشهر كتبه « الطبيعة » الذى طبع عام ١٨٣٦ ظل بروج لبيعه مدة تزيد عن عشر سنوات . فقد تحدى إيمرسون الفكر المتزمت المحدود الذى ساد نيوانجلاند ، وكان هذا التحدى قد برز من قبل عام ١٨٣٢ عندما استقال من عمله الكهنوتى بالكنيسة لأن الإيمان فى نظره لم يكن مجرد طقوس بل حدده بقوله : « الإيمان هو أن تحب وأن تخدم الآخرين ، وأن تتحلى بالوداعة والتواضع ، وكانت رغبتى دائماً أن أعمل كل ما يتفق تماماً مع نداء قلبى من الداخل ، ولكن الكهنوت بقيوده الصارمة كان يمنعنى من تلبية نداء الطبيعة » . أدى هذا بإيمرسون إلى الإيمان بأن الإنسان الحقيق هو الإنسان المنشق الذى لا ينتمى إلا إلى نفسه ، بل إن التاريخ لم يغير مجراه إلا بفعل هؤلاء

المنشقين . ومن هنا كانت الثورة التى قابلها إيمرسون لأن المجتمع التقليدى شعر بأنه منشق جديد يهدد تقاليده الراسخة وأفكاره الأثيرة . ولكن بمرور الوقت بدأ إيمرسون فى اكتساب شعبية تدريجية جعلت منه أحد رواد الفكر الأمريكى .

وعلى الرغم من مثالية إيمرسون ورومانسيته ، لم يكن بوهيميا حالماً . بل كان منظماً فى حياته وكتاباته. وشهدت الفترة ١٨٣٦ - ١٨٦٠ أخصب سنوات حياته . كتب فيها مقالاته الشهيرة : الجزء الأول ١٨٤١ ، والثانى ١٨٤٤ ، ثم نشر مجلد أشعاره عام ١٨٤٧ ، وكتاب «الممثلون النيابيون» ١٨٥٠ ، و«ملامح إنجليزية» ١٨٥٦ و «سلوك الحياة» ، ١٨٦٠ . أما أشهر حديثين له فقد عرف الأول منهما باسم «الدارس الأمريكى» ١٨٣٧ ، وهو الحديث الذى قال عنه الكتاب إنه «إعلان الاستقلال الفكرى» ثم «حديث مدرسة اللاهوت» ١٨٣٨ الذى أثار إعصاراً فكريا فى بوسطن بسبب تحديه السافر للفكر الأرثوذكسى السائد .

فلسفته الصوفية المثالية :

وإذا كان إيمرسون قد آمن بالقدرة العقلية للإنسان ، إلا أنه رأى أنها ناقصة ومبتورة بدون قدرته على الحدس . فالحدس هو الطريق الوحيد المؤدى إلى جوهر الحقيقة ، أما العقل فلا يرى إلا جانباً منها . ولعل هذا الجانب الصوفى فى فلسفته يعود إلى تأثره بالفيلسوف بلوتيناس أكثر من تأثره بأفلاطون . فقد استمد منه نظريته التى تنادى بأن الحياة كلها عبارة عن نوع معين من الرؤية الروحية . والحياة الحقيقية تتمثل فى الاتصال المستمر بالذات العليا . بينما يشكل التأمل الهادئ المتأنى البعيد عن ضوضاء البشر الأداة الأساسية للوصول إلى جوهر المعرفة التى لا تبلى . وقد وضح تأثير بلوتيناس جليا فى مقالة إيمرسون «الذات العليا» وفى كتابه الناضج «سلوك الحياة» . لا يعنى هذا أن إيمرسون كان انطوائيا وانعزاليا بسبب تأمله فى القوانين الأخلاقية المجردة التى تحكم هذا الكون . فلم يكن تأمله بعيداً عن الممارسات اليومية للبشر فى حياتهم العملية . كان ينظر إلى الدين على أنه جزء من هذه الممارسة التى تمكننا من سماع الصوت النابع من داخلنا والذى يحدد لنا الطريق نحو الحق والخير والجمال . وعلى الرغم من رفضه الانضواء فى سلك الكهنوت ، إلا أنه ظل يؤكد حرصه على الاستماع إلى صوت المسيح داخله .

تشكلت فلسفته الصوفية المثالية الرومانسية فيما عرفه الأمريكيون بالفلسفة الترانسيدنتالية التى تميزت بخصائص ثلاث : الخاصية الأولى تؤكد أن الروح هى نفحة إلهية و يملكها جميع البشر دون أية تفرقة . فالجميع يتساوون فى نفس الغرائز والرغبات الدنيوية ، ومع ذلك توجد شعلة من الخلود داخلهم كلهم . والإنسان يمتلك فى داخله كل الوسائل المؤدية إلى المعرفة الكاملة إذا عرف كيف يستغلها . أما الخاصية الثانية فتنادى بأن الطبيعة هى الجانب الآخر من خلق الله الذى يساعدنا على إدراك عظمته اللانهائية من خلال مظاهرها المادية التى تدركها حواسنا بسهولة . وكل قانون من قوانين الطبيعة له نظيره فى عالم الفكر والروح لأن التوازى تام بين قوانين الطبيعة وقوانين الفكر . فليس هناك انفصال بين العناصر المادية والعناصر الروحية والمعنوية ، بل إن الإنسان يدرك جيداً الروحاتيات من خلال الماديات . أما الخاصية الثالثة فتوضح أن الله هو الذات العليا بينما الإنسان هو

الذات الدنيا ، ولكن الطريق بينهما مفتوح وممهد وخال تماماً من العقبات . وأى إنسان يستطيع الاتصال بالله فى أى وقت وأى مكان إذا أراد ، وعلى الإنسان دائماً أن يثبت إرادته فى هذا المجال حتى يستحق الحياة التى وهبها الله له . فهو جزء من الله منذ تلك اللحظة التى دبت فيها الروح فى جسده .

وبالنسبة للجانب الأدبى لكتابات إيمرسون ، فقد كانت الجملة هى الوحدة الأساسية للفكرة وليست الفقرة بأكملها . فالجمل عنده تحمل ما يشبه الأمثال والحكم ذات المعنى المحدد والمركز ، ومن الصعب العثور على تسلسل منطقى للفكرة الواحدة من جملة إلى أخرى . فلم يهتم إيمرسون كثيراً بالتنظيم المنطقى لأفكاره ، بل كان يضعها على الورق متى خطرت بباله ، كما لو كان يطبق اتجاهه الصوفى العفوى عمليا . نجد فى كتاباته الكثير من ومضات الوحى الأصيل والفكر الخلاق ، ولكن بدون تطور منطقى منظم لها . ولذلك تبدو فقراته غامضة إذا حاولنا فهمها كوحدة متكاملة . ولعل الميزة الأساسية فى أسلوبه أن جمله قصيرة وواضحة ومحددة مما يجعل المعنى متبلوراً على الرغم من القضايا الصوفية المجردة التى يعالجها . فالأسلوب عنده قادر على الانتقال بالمجرد إلى المجسد من خلال الرموز والصور والاستعارات .

أما عن إنجازه الشعرى فقد اعترف إيمرسون نفسه بأن مهارته الشعرية كانت متواضعة للغاية . قال «لقد ولدت لكى أكون شاعراً ولكن مكانى بعيد تماماً عن الصفوف الأولى ولاشك ، ومع ذلك فأنا شاعر لأن تلك طبيعتى ورسالتى فى الحياة . وكان غنائى خافتاً هامساً بل كتبت معظمه نثراً . ولكننى مازلت شاعراً إذا اعتبرنا الشعر قدرة على استيعاب الحياة وعشق كل مظاهر التناغم فيها ، وهى المظاهر التى نجدها فى الروح كما نجدها فى المادة على حد سواء ، لأن الاتحاد موجود أصلاً بين الروح والمادة» . ولذلك كان شعر إيمرسون تعليميا من الدرجة الأولى لأننا لا نستطيع فهمه بدون التركيز على الجانب الأخلاقى فيه . ومن الناحية الفنية كان بارعاً دائماً فى اختيار الكلمة المناسبة . كانت له رؤية شاعر كبير لم يستطع أن يجسدها فى قصائده لأن أذنه لم تكن حساسة للإيقاع المناسب . لم ينس أنه مفكر فيلسوف كلما حاول كتابة الشعر ولذلك يقرأ الناس شعره لاستيعاب فلسفته . فقد كانت قصائده هى الصياغة الشعرية لفلسفته التى وردت فى كتاباته النثرية .

ومع ذلك يبدو اثره واضحاً على رواد الأدب الأمريكى من أمثال ولت ويتمان وهيرمان ميلفيل وناثانيل هوثورن . فقد كانت الفلسفة التى نادى بها إيمرسون وعرفت بالترانسيدنتالية من أبرز الملامح التى تميز بها الأدب الأمريكى وخاصة فى عصوره المبكرة . صحيح أن هذه الفلسفة استمدت جذورها من المذاهب الرومانسية والمثالية والصوفية إلا أنها تأصلت فى تربة الفكر الأمريكى ثم تبلورت بعد ذلك فى أشعار ويتمان واميلى ديكنسون وفى روايات ميلفيل وهوثورن . ومن الواضح أن لها فروعاً امتدت إلى الأدب الأمريكى المعاصر . من هنا كانت أهمية فكر إيمرسون بالنسبة لأدباء أمريكا

١٤ وليام إينج | 14 William Inge

(١٩١٣ - ....)

وليام إينج من الكتاب المسرحيين المعاصرين الذين نجحوا فى بلورة الحياة التقليدية فى المدن الأمريكية الصغيرة التى تقع وسط الغرب الأمريكى . وعلى الرغم من الجو المحلى المحدود الذى يتخذ منه مادة لمسرحياته ، إلا أنه استطاع أن ينفذ إلى صميم الصراعات والأوهام التى تتحكم فى تفكير شخصياته وسلوكها ، وتشكل عالمها الخاص بها ، وبذلك خرج من نطاق المحلية إلى مجال الإنسانية الرحبة التى تتعامل مع جوهر الإنسان بصرف النظر عن الظروف الاجتماعية المؤقتة التى قد تشكل مجرد واجهة مزيفة لحقيقة ما يدور فى الداخل . هذا يدل على أن المضمون المحلى لا يتعارض أبداً مع الانتشار العالمى للعمل الفنى طالما أن الأديب قادر على مزج المادة الاجتماعية الطارئة بالخصائص الإنسانية الثابتة . وبعبارة أخرى فإنه يتحتم على الأديب أن يتخذ من البيئة المحيطة ببطله مجرد محك لاختبار إنسانية بطله . أما إذا اقتصر على تصوير الظروف الاجتماعية تصويراً واقعيا مجرداً فإن عمله الأدبى سيتحول إلى مجرد مسح اجتماعى ، بينما تبدو شخصياته مجرد أنماط أو ملامح تتميز بها مثل هذه الظروف . وقد نجح وليام إينج فى اجتياز هذا الامتحان الدقيق وخاصة فى مسرحياته التى حازت شهرة عالمية .

ولد وليام إينج فى مدينة كانساس ، وبدأ حياته ككاتب مسرحى فى الفترة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية . بزغ نجمه مع كل من تينسى وليامز وآرثر ميللر . واستطاع بمسرحيته الناجحة «عودى يا شيبا الصغيرة» عام ١٩٥٠ أن يحقق نفس المجد الذى حققه وليامز بمسرحية «عربة إسمها الرغبة» وميللر بمسرحية «موت قومسيونجى» . وكانت المسرحيات الثلاث قد كتبت فى نفس الفترة بعد الحرب . يدور مضمون «عودى يا شيبا الصغيرة» حول حياة امرأة فى منتصف عمرها تعيش على اجترار أوهام الماضى . وقد عالج إينج المضمون معالجة رقيقة وهادئة وشاعرية أصبحت النغمة الرئيسية بعد ذلك فى مسرحياته التى تحولت إلى تنويعات مختلفة كما نجد فى مسرحية «نزهة» عام ١٩٥٣ ، ومسرحية «موقف الأتوبيس» ١٩٥٥ ، و «الظلام عند أعلى السلم»

١٩٥٧ . ويعتبرها النقاد أفضل مسرحياته ، ثم مسرحية «الزهور الضائعة» ١٩٥٩ التى لم تحصل على نفس نجاح مسرحياته السابقة .

يشكل وليام إينج ظاهرة غريبة فى المسرح الأمريكى ، فعلى الرغم من أنه لم يفشل إلا مرة واحدة فى مسرحيته «الزهور الضائعة» بينما قابل وليامز وميللر الفشل مراراً مثلما حققا الانتصار ، وكما أنه لم يحرز نجاحاً زائفاً واحداً ، إلا أنه نادراً ما اعتبر ندا لوليامز وميللر حتى من جانب أشد المعجبين بفنه المسرحى . فقد انتقل من نجاح إلى آخر ، وكانت مسرحياته سلسة ، وتميزت بدقة الملاحظة والتعاطف مع الضعف الإنسانى . لم يطلب من جمهوره أن يعمل تفكيره ، ويجهد عقله لكى يستوعب ما يدور على المنصة بل وفر له متعة التعرف على الأشياء بدلاً من اكتشافها بنفسه ، ومع ذلك ظل واقفاً وراء وليامز وميللر بخطوة أو خطوتين .

يبدو أن السبب فى ذلك أنه لم يحاول استكشاف إمكانات جديدة للمسرح كما فعل وليامز وميللر حتى لو أدى هذا الكشف إلى فشل أو إلى عدم تقبل من الجمهور التقليدى . كان إينج حريصاً كل الحرص على نجاحه الجماهيرى ، وبذلك حكم على نفسه بألا يخرج عن نطاق الشكل الفنى الذى كتب به مسرحيته الناجحة الأولى خوفاً من عدم تقبل الجمهور له . فنى المسرحية تلو الأخرى استطاع إينج أن يجسد حياة الرجال والنساء والأطفال الأمريكيين العاديين ، وأن يجعل منصة المسرح تتفجر بالحياة من خلال الأحداث والمواقف والأقدار التى تتلاعب بهم . لكنه وقف دائماً عند باب التجريب الطليعى ولم يشأ أن يدلف منه ، وكانت النتيجة أن ضاق «تكنيكه» وأسلوب كتابته عن مجال وعمق التحدى الذى يريد أن يثبت به مكانته المسرحية ، ولم تتعد مطالبه من إمكانات المنصة المسرحية سوى المطالب الواقعية المعتادة وتجنب أن يلعب بشخصياته ألعاباً أكبر وأخطر .

كان من الواضح فى مسرحيتى «نزهة» و «الظلام عند أعلى السلم» أنه على وشك أن يحطم حدوده التقليدية ، وأن ينطلق إلى مجال من الكتابة المسرحية أكثر تحدياً وخطورة ، ولكنه سرعان ما يجذب نفسه مرة ثانية خلف الحدود التى رسمها لنفسه من قبل . والدليل على ذلك أن كل خصائص المضمون الذى تحتوى عليه مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» كانت تحتم عليه أن يكتب تراجيديا بمعنى الكلمة ، ولكنه خاف من جمهور برودواى الذى لم يتعود على مشاهدة مثل هذه المآسى . لذلك كان إينج بالمرصاد لكل موقف من مواقف مسرحيته يحاول التوغل فى أحراش التراجيديا الحقيقية . ونحن بهذا لا نفرض على إينج أن يكتب تراجيديا بمواصفات معينة ، ولكننا ندرك أنه لم يستغل إمكانات مضمونه الفكرية استغلالا درامياً كاملاً لأنه وضع رضا جمهوره فى ذهنه دائماً . ورضا الجمهور ضرورى لأى كاتب ، ولكنه يأتى فى المرحلة التالية بعد عرض العمل ، أما إذا فرض نفسه على الكاتب فى أثناء عملية الإبداع الفنى فلابد أن يتحول هذا الرضا إلى سجن قاتل لمواهب الكاتب وانطلاقاته الفنية . وقد وقع إينج أسيراً لهذا السجن وخاصة فى مسرحياته التى تلت نجاحه الأول .

التراجيديا والواقعية السطحية :

يوضح الناقد جون جاسنر أن المسرح الأمريكى يصر على تجنب التراجيديا اعتقاداً منه أن الجمهور يأتى للتسلية والمتعة وليس للبكاء والانفعال . وحتى المسرحيات النقدية الساخرة حاولت أن تجعل نهايتها لطيفة وهادئة

ومعتدلة إذا لم تكن سعيدة ، بصرف النظر عما إذا كانت هذه النهاية المبهجة متمشية مع طبيعة النص أم لا . وقد أدت هذه الظاهرة بكتاب المسرح الأمريكى ومخرجيه إلى سلوك الطريق السهل والاقتناع بالواقعية السطحية الساذجة بدلاً من الاستمرار بالعنصر التراجيدى الغالب إلى نتيجته المحتومة التى قد تجعل جمهور التسلية يفر هارباً من المسرح . كان اهتمام القائمين على المسرح الأمريكى بالنجاح التجارى كهدف فى حد ذاته ، سبباً فى الحدود الضيقة التى أحاطت به وجعلته يبدو كسيحاً فى مواجهة المسرح الأوروبى المعاصر.

نحن لانشك فى الصدق الفنى الذى يملكه وليام إينج وهو الصدق الذى مكنه من إحراز هذه النتائج الناجحة المتتالية . ولكن حكم عليه معظم النقاد بأنه أكثر معاصريه تقبلاً للتغيرات التى يطلبها المنتجون أو المخرجون . وقد اشتهر بهذه السلبية الضارة حينما تخلى عن نهاية طبيعية لمسرحيته ، وفضل عليها نهاية أقل إيلاماً ومأسوية وسخرية طبقاً لمطالب المخرج «جاشوا لوجان» فى أثناء إخراج مسرحية «نزهة» . ونفس القضية عادت لتفرض نفسها مرة أخرى فى مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» . ويلتمس «جون جاسنر» العذر «لإينج» فيقول : إنه كان عرضة لهذه الذبذبات بسبب مضامينه الفكرية التى تحتمل تفسيرات متعددة . بينما لم يكن صدقه الفنى الملحوظ ليسمح له بأن يتخذ موقفاً نهائيا تجاه مثل هذه القضية الحساسة . فمن الظلم وعدم التبصر أن نهاجم كاتباً مسرحيا لأنه سمح لنفسه بأن يقتنع بتعديل نهاية مسرحيته . فالكاتب المسرحى لا يكون واثقاً على الدوام من أن معالجة معينة أفضل من أخرى ، كما أنه لا يستطيع فى بعض الأحيان أن يصر على نهاية معينة بدلاً من خاتمة أخرى .

وإذا طبقنا هذا التحليل على مسرحية «نزهة» فسنجد أن المشكلة تتمثل فى الموقف الذى يجب على البطلة أن تتخذه فى نهاية المسرحية . هل كان على البطلة الجميلة أن تهرب مع شاب صعلوك أرغم على مغادرة المدينة ، أم تلتزم بتقاليد بلدتها وتتركه يرحل بمفرده ؟ ! فى النص الأصلى للمسرحية تبقى الفتاة فى بيتها مع أمها لكى تواجه حياة زاخرة بالإحباط والإخفاق من نوع الحياة التى تحياها جاراتها . ولكن فى النص الذى قدم على مسارح برودواى ترفض الفتاة كل التحذيرات التقليدية ، وتأخذ عظة لنفسها من حياة أمها الذابلة ، فتتبع الفتى إلى المدينة بعد أن تركته فى أول الأمر لكى يرحل وحيداً . ومن المحتمل أن تكون هذه النهاية المتمردة قد زادت من نجاحها التجارى . وكان تردد إينج بين النهايتين واضحاً بعد افتتاح المسرحية فى برودواى ، بدليل أنه وافق على إخراجها على مسرح إحدى مدن الغرب الأوسط بنفس نهايتها التى كتبت بها أصلاً .

ومسرحية «نزهة» مسرحية حية ومثيرة بصفة عامة . ولكن بعض النقاد كانوا متبرمين من أنها لم تحقق خاتمة أكثر تأثيراً فى برودواى . صحيح أنها نجحت فى تجسيد حياة مدينة صغيرة من مدن الغرب الأوسط واستطاعت أن تصل إلى رؤية محددة بشأن الإحباط الذى يطبق على نساء الأقاليم وفشلهن فى تحقيق وجودهن ، بينما يبدو الرجال صرعى تلك البيئة المفزعة ، لكن الرؤية لم تكن نابعة من طبيعة النص نفسه . وتساءل النقاد عن مدى اتساق الخاتمة مع جسم المسرحية ، وقالوا : إن النهاية السعيدة لهرب الفتاة قد تجنبت النتائج التراجيدية التى كانت مترتبة على الحياة الكئيبة التى عاشتها البطلة . وقد انطبق نفس الوضع على مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» التى كانت مثيرة تماماً بشخصياتها الحية النابضة . ولكن لم يكن البناء محكماً بحيث يؤدى إلى نهاية حتمية

واحدة . كان أثرها الدرامى العام ناتجاً عن مجموعة من اللمحات المتفرقة الآسرة التى ارتبطت ببعضها دون حتمية منطقية أو ضرورة وجدانية . وقد أتاحت هذه الثغرات الدرامية الفرصة لكل من المؤلف والمخرج لكى يختار نهاية مختلفة ممكنة الوقوع طالما أن كل شيء تقريباً ممكن فى الحياة .

تدور المسرحية حول الخوف من الظلام القابع عند أعلى السلم ، وهى بهذا تجسد الخوف من المستقبل المجهول وخاصة إذا أدركنا أن الخط الدرامى الرئيسى يؤكد فشل الاتصال بين الناس مما يجعل الحياة لغزاً يصعب فهمه . نقابل فى المسرحية أبناء ضحايا للحياة المعقدة الملتوية التى يعيشها الأبوان فى حياتهما الزوجية ، بينما يعجز الأب عن الاعتراف بهزيمته لزوجته . وعلى الرغم من الجو المأسوى المحيط بالشخصيات إلا أنها شخصيات عادية وأقل من العادية ، فالأب مثلاً بائع جوال لأدوات الخيول فى مطلع عصر السيارة فى أوكلاهوما ، بينما الأم تبالغ فى إصرارها على دفع زوجها لتغيير مهنته ، هذا فى الوقت الذى تركز كل رعايتها وحنانها على ابنها الصغير . وتتسبب الابنة المسرفة فى انتحار صبى يهودى من صبية المدرسة يعيش حياة وحيدة منعزلة . وفى مقابل هذه الشخصيات توجد عمة زاخرة بالنشاط والحيوية ولكنها تعانى من الجوع الجنسى فتسحق زوجها الطيب الهادئ الوديع تحت وطأة شخصيتها الجامحة . بهذه المجموعة المنتقاة من الشخصيات الموزعة بأسلوب درامى ممتاز ، تشكل مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» نموذجاً لمسرح وليام إينج بصفة عامة .

الشكل الفنى للمسرحية :

يبدأ التوتر فى مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» مع الفصل الأول عندما تؤدى مشاجرة مفتعلة بين الزوجة والزوج إلى رحيله . فقد عجزت الزوجة عن الإحساس بآلام زوجها الذى عجز بدوره عن أن يجعلها تشعر بها . ونتيجة لفشلها فى أن تتبين مقدار خوف زوجها من المستقبل بسبب الثقة الظاهرية التى تبدو عليه ، فإن علاقتهما الزوجية تستمر فى التفسخ الذى يلقى أضواء حادة على تعاسة الأطفال عندما يرون بيتهم يتهدم فجأة . وهذا يتجلى فى شخصية الصبى الصغير غير الناضجة ، ومشكلات المراهقة التى تعانى منها الابنة التى لم تبلغ العشرين بعد مع إحساسها الطاغى بالذنب بسبب انتحار صبى المدرسة اليهودى . ولكن مع كل هذا الفشل والحيرة واليأس والإحباط والمرارة نفاجأ بعودة بائع أدوات الخيل إلى بيته ، وتصالحه مع زوجته ، ومحاولته إبعاد الأولاد عن المنزل بإرسالهم إلى السينما . بينما يصطحب زوجته إلى الطابق العلوى لممارسة الحب الذى سيقهر الظلام القابع عند أعلى السلم .

اتهم كثير من النقاد إينج بترقيعه للمسرحية وافتعاله نهاية سعيدة لها كانت بمثابة حل سهل وساذج لكل المشكلات المأسوية التى مرت بها الشخصيات . وقد شوهت هذه النهاية المفتعلة المشاهد التى سبقتها والتى انفردت بصدق فنى حقيقى . ولكن كانت المسرحية ككل ، من المسرحيات ذات الأبعاد المتعددة ، ولم تكن ثابتة وراكدة فى تطورها الدرامى ، بل جنحت فى بعض الأحيان إلى الكوميديا . بينما تقمصت روح التراجيديا فى أحيان أخرى . وبسبب افتقار الشكل الفنى إلى الوحدة العضوية فى بعض أجزاء المسرحية ، فقد قدمت لمحات متناثرة لكل متفرج على حدة بدلاً من أن تقدم لكل المتفرجين حقيقة فنية شاملة تحتويهم جميعاً . وأدت

هذه اللمحات المتناثرة إلى النهاية المفتعلة التى لا ترتبط بها بأية علاقة عضوية . فمن غير الممكن أن تحل مشكلات الأولاد بعودة الأب ، وهذا الأب بالذات . وخاصة أن المؤلف ركز على مرضه العصبى كمصاب لا شفاء منه . لكننا فى النهاية نشاهد الأب الغبى السفيه الثقيل الظل وهو يقود زوجته إلى السرير فى الطابق العلوى ، محاولاً إبعاد الطفلين عن المنزل . وهو موقف لا يتمشى إطلاقاً مع المواقف المأسوية التى سبقته لأنه من السذاجة أن نظن أن الحل السعيد لكل هذه المشكلات يكمن فى ممارسة الزوج للجنس مع زوجته .

لقد خضع إينج لشروط برودواى وتخلص من النهاية التراجيدية لكى يذهب المتفرجون إلى منازلهم سعداء قريرى العين . ويلتمس جون جاسنر العذر مرة أخرى لإينج فيقول : إن نضوج الشخصيات الرئيسية لم يكن كافياً بالدرجة التى ترفعها إلى مستوى التراجيديا الرفيعة ، بل إن فرض روح التراجيديا عليها ربما كان مبالغة وتطرفاً . ولكن محاولة تقديم «الظلام عند أعلى السلم» باعتبارها كوميديا كان غير مقنع أيضاً وخاصة بعد مشهد المشاجرة الزوجية فى الفصل الأول . لذلك أثبتت المسرحية أنها مسرحية مؤثرة فعالة على مستوى أقل من المستوى التراجيدى . ومع هذا أثبتت قدرتها على إشباع المتفرج من خلال المشاهد التى ترقى إلى مستوى تشيكوف ، والتى تدفع المتفرج إلى ممارسة الملاحظة الدقيقة وإدراك خفايا الصراع ، والتعرف على النتائج التى يمكن أن تؤدى إليها . ومع الكف عن محاولة الربط بين هذه العناصر لأن المؤلف لم يهتم بربطها أصلاً .

لعل الرباط العضوى الوحيد فى المسرحية يتمثل فى الاهتمام العظيم الذى يوليه إينج للصراعات الزوجية والأسرية ، وتأثيرها المدمر على الأطفال . ومع هذا أدى تكنيكه الدرامى القائم على المسرحية الجماعية إلى تفكيك هذه الدراما المحورية لحساب موضوعات لا تمت إليها بصلة .وقد تبدو هذه الموضوعات حقيقية وأصيلة ، ولكن تعدد الحقائق الثانوية لابد وأن يضعف الحقيقة الرئيسية الواحدة .

يعود نجاح المسرحية إلى تأثيرها فى الجمهور على مستويات عدة ، فهى تعنى أشياء كثيرة بالنسبة له ، وتحركه دون أن تقلب كيانه رأساً على عقب ، وتبعث الارتياح فى النفوس التقليدية ذات الأفق الضيق عندما يعود الزوج الجوال ويتصالح مع زوجته التى يقودها إلى الطابق العلوى بطريقة كوميدية غليظة إلى حد كبير .

أما فى مسرحية «الزهور الضائعة» فتصل الأحداث إلى موقف يائس أكثر منه تراجيديا نقيا . ويبدو الموقف النهائى غير مقنع لحرص المؤلف على تجنب الخوض فى الإيقاعات التراجيدية العنيفة وخاصة أن جمهوره لم يتعود على مثلها . فيذهب البطل الشاب المصاب بعقدة أوديب لكى يعاشر صديقة أمه التى كانت نجمة استعراض سابقة ، ولكن الزمن هد من قواها ، وأفقدها القدرة على إمتاع الرجال ، وتكون هذه التجربة كافية لكى يتخلص الشاب نهائيا من رغباته الجامحة والخفية التى تدفعه إلى اشتهاء أمه . وهذه التنويعة نفسها ترددت فى مسرحية إينج «حضرة المحترم» التى نهض مضمونها على أسطورة فينوس وأدونيس من خلال قصة امرأة متقدمة فى العمر تقع فى غرام شاب يصغرها فى السن . وقد قرر إينج صراحة أنه أراد أن يوضح أن المحارم لا تقف أمام الرغبات الجنسية الجامحة والشاذة فى الحياة اليومية العادية ؛ فالحيوان الكامن داخلنا لا يعرف لنفسه حدوداً اجتماعية أو دينية أو أسرية ، وذلك إذا ما أطلق من عقاله . ويمكن أن يؤدى إلى نتائج مأسوية عنيفة . ولكن إينج لم يشأ أن يصل بمسرحيته إلى مثل هذه النتائج ، وهذا جعل تحليله لعقدة أوديب تحليلاً نفسياً لا يفيد كثيراً

فى التطور الدرامى للمسرحية .

فالدور الذى يلعبه التحليل النفسى فى أى عمل درامى لابد أن يخضع للحتميات الفنية – شأنه فى ذلك شأن أى عنصر آخر من عناصر العمل – وإلا تحول الأديب إلى مجرد محلل نفسانى عندما تقتصر مهمته على تحليل شخصياته . ويعلق جون جاسنر على مسرحية « الزهور الضائعة » فيقول : إن وليام إينج كان فى حاجة إلى رؤية أوسع وأكثر أصالة من مجرد التحليل النفسى إذا ما كان لمواهبه السيمفونية الجميلة أن تصل إلى بؤرتها تماماً . وحتى حينما تكون الدوافع النفسية التحليلية التى يعتمد عليها مقنعة ووظيفية فى دفع عجلة الأحداث الدرامية ، فإنه لا يدفعها إلى خاتمتها التراجيدية النهائية . وبدلا من هذا كان يقنع بمثل تلك الحلول السهلة وغير المقنعة من قبيل عودة الأب إلى أسرته فى مسرحية « الظلام عند أعلى السلم » ، أو قضاء ليلة حب واحدة فى مسرحية « الزهور الضائعة » . يختتم « جون جاسنر » تعليقه فيؤكد أنه مهما وصل الطب النفسى إلى ابتكارات فى تحليل النفس البشرية فإنه لن يحل فى يوم من الأيام محل المنطق الدرامى والرؤية التراجيدية .

كان خطأ وليام إينج أنه أهمل المنطق الدرامى والرؤية التراجيدية فى مقابل الحصول على رضا الجمهور ونسى فى غمرة نجاحه وشهرته أن الدور الرئيسى للفنان أن يربى جمهوره فنيا وأن يرتفع بذوقه الجمالى قبل أن يقدم له ما يشتهيه فعلاً . فالفن قيادة روحية وفكرية للناس ، وليس تابعاً لأمزجتهم وشطحاتهم . ولو اقتصر دوره على التبعية ، فسيندثر بمجرد تنوع المزاج الذى يختلف من عصر لآخر ، ومن بيئة لأخرى . لذلك كتب على مسرحيات وليام إينج أن تقف خطوة أو خطوتين خلف مسرحيات تينسى وليامز وآرثر ميلر برغم حصوله على نجاح وشهرة أكثر منهما . كان نجاحه التجارى على حساب نجاحه الفنى برغم أنه يمكن التوفيق بينهما إذا ما أحسن استغلال إمكانات كلٍّ منهما .

١٥ دوروثى باركر — 15 Dorothy Parker

(١٩٦٧ – ١٨٩٣)

دوروثى باركر أديبة أمريكية مارست قرض الشعر ، وتأليف القصة القصيرة ، والنقد الأدبى والفنى ، وكتابة المسرحية . كانت تعتقد أن السخرية من أمضى الأسلحة التى يملكها الأديب ، ويصحح بها كل الانحرافات التى يرتكبها الفكر الإنسانى فى تكالبه على المصالح المادية . وعلى الرغم من أنها لم تكن من المؤمنين بأن الإصلاح الاجتماعى التقليدى من وظيفة الفن ، إلا أنها أكدت علماً وعملاً أن أهم مهمة ملقاة على عاتق الفنان هى محاربة الغباء وضيق الأفق والقسوة فى كل مظاهرها . وضح هذا فى نقدها الساخر ، وقلمها اللاذع الذى لم يرحم أية هفوة فكرية أو فنية من هفوات الأدباء . وبلغ هجومها النقدى درجة العنف فى أحيان كثيرة مما أدى بها إلى خلق عداوات عديدة وخاصة عندما عملت محررة بمجلة « فانيتى فير » أو « سوق الغرور » فى الفترة ما بين عامى ١٩١٧ ، ١٩٢٠ . فالناس لا يملكون كلهم النظرة الموضوعية الشاملة التى تتقبل النقد بصدر رحب . ولكن دوروثى باركر لم تضع هذا فى اعتبارها لأنها نظرت إلى المجتمع بمنظارها هى وليس من خلال منظار الآخرين .

ولدت دوروثى باركر فى نيوجيرسى بنيويورك ، وبعد أن تلقت ما تيسر لها من التعليم . بدأت حياتها العملية بكتابة شعر المناسبات . كما اشتغلت عازفة للبيانو فى مدرسة لتعليم الرقص ومحررة فى إحدى مجلات الأزياء حيث كانت تكتب العناوين الجذابة ، والتعليقات على الصور واللقطات . ولكنها بدأت مستقبلها الأدبى الحقيقى عام ١٩١٧ عندما اشتغلت ناقدة مسرحية لمجلة « فانيتى فير » التى استغنت عن خدماتها فى عام ١٩٢٠ بسبب هجومها الكاسح على العروض المسرحية الهابطة التى تعرضت لها بالتحليل والنقد . ووجد أصحاب المجلة أن القائمين على الحركة المسرحية قد اتخذوا موقفاً عدائيا من المجلة مما يؤثر على انتشارها ، ولم يكن هناك مفر من التخلص من دوروثى باركر .

انتقلت دوروثى باركر إلى مجلة «النيويوركر» حيث أشرفت فيها على شئون المسرح وعروض الكتب الجديدة. لم تتخل عن نزعتها الهجومية، ولم تحاول الالتقاء فى منتصف الطريق مع الذين داستهم بقلمها الثقيل. وكأنها أعلنت للجميع أنها لا تخاف فى الحق لومة لائم. وبمرور الوقت اكتسبت شعبية هائلة بين جماهير القراء الذين أحسوا أخيراً أنها تعبر عما يجيش بصدورهم تجاه الأعمال الأدبية التافهة سواء كانت معروضة على مسرح أو منشورة فى كتاب. فقد حملت فى كل كلمة كتبتها قضية فكرية تدافع عنها ببسالة قد لا تتسنى لبعض رجال عصرها. ولذلك أقبل الجميع على التهام مقالاتها النقدية، مما أدى إلى شعبية قصائدها وقصصها القصيرة. كان ذكاؤها اللماح كفيلا بأن يغفر لها الجميع هجماتها العنيفة التى لا تعرف الاعتدال.

من أشهر أعمال دوروثى باركر ديوانها الشعرى «حبل طويل بما فيه الكفاية» ١٩٢٦، وديوانها الثانى «مدفع الغروب» ١٩٢٨ ومجموعة قصص قصيرة «رثاء للأحياء» ١٩٣٠، وديوان «الموت والضرائب» ١٩٣١، ومجموعة قصصية أخرى: «ما بعد الملذات» ١٩٣٣. جمعت أعمالها الشعرية كلها عام ١٩٣٦ فى ديوان بعنوان «ليس عميقاً كالبئر» كما طبعت القصص كاملة بعنوان «هذه الأكاذيب» ١٩٣٩. ولم يقتصر نشاطها الأدبى على الشعر والقصة القصيرة بل اشتركت عام ١٩٢٤ مع «المررايس» فى كتابة مسرحية «نغم مألوف».

كانت النغمة المفضلة التى عزفتها فى قصائدها تتمثل فى الحبيب الذى رحل أو الذى على وشك الرحيل وفى الأنثى المتقلبة التى تشبه عناصر الطبيعة الهوجاء، وفى الأنماط المختلفة لراغبى الزواج، وفى ذكريات الحب التى تخلق عالماً مستقلا بها. ومن خلال هذه النغمات التى تبدو خفيفة سريعة تصل إلى تنويعات أكثر ثقلاً وعمقاً. من السهل تلمس روح السخرية والتهكم عندها، ولكن الأفق الفكرى الذى بلغته كان محدوداً إلى حد ما، وكان حرصها الشديد على الوزن والقافية قد أصاب بعض أشعارها بالجفاف والتصنع لأن وعيها بالصنعة الشعرية كان حادا أكثر من اللازم فى بعض الأحيان، ولكن فى أحيان أخرى كانت تتناسى هذه القيود المتعسفة التى فرضتها على شعرها، وتكتب قصيدة عذبة تتخذ من عيد الميلاد مضموناً لها كما نجد فى «صلاة إلى أم جديدة».

وإذا ألقينا بنظرة إلى أول عمل شعرى معروف لها «حبل طويل بما فيه الكفاية» سنكتشف مهارتها الفنية فى استخدام أدوات الشعر من وزن وقافية وصورة. بل إنها عالجت من المضامين المثيرة المعاصرة ماجعل القراء من غير متذوقى الشعر يقبلون عليها. وصف الناقد «إدموند ويلسون» هذا الديوان بقوله: إن دوروثى باركر حققت انتصاراً أدبياً لم يسبق له مثيل فى مجال الشعر الذى يمزج الحكمة بالتهكم فى وقار لا يقلل من قدره. صدرت عشرات الطبعات من الديوان، وهذا شىء غير عادى بالنسبة للشعر بصفة خاصة. من السهل أن نتتبع أثر شعراء آخرين عليها مثل ا. ا. هاوسمان وايدنا سان فنسنت ميللاى التى أثرت فى صور المرأة الجديدة التى تطالب بحقها وتعارض كل ما يمس كرامتها، وهى الصور التى وردت أكثر من مرة فى قصائدها. وقد أغرم جيل الشباب فى العشرينيات على الاستشهاد بأبياتها الخفيفة التهكمية، ولكنه لم يدرك أحاسيس المرارة والرثاء الكامنة تحت هذه الدعابة الظاهرية التى اتخذت منها الشاعرة مجرد واجهة لمعانيها الحقيقية.

أما عن قصصها القصيرة فكانت زاخرة بالإدراك الواعى للطبيعة البشرية بكل تناقضاتها ونقاط ضعفها، وخالية من أية أوهام أو هالات رومانسية. أصبحت بعض قصصها من كلاسيكيات الأدب الأمريكى مثل

«الشقراء الضخمة» ، و«السيدة ذات المصباح» ، و«المجد الساطع» ، و«مكالمة تليفونية» التى طغت فيها النظرة الفلسفية المحددة على أى ميل نحو العاطفة المسرفة . تمثلت هذه النظرة فى كراهيتها المطلقة لكل مظاهر الغباء والقسوة والضعف . ويقول بعض النقاد إن قصصها عبارة عن بلورة مكثفة لروح هذه الكراهية التى وقفت بالمرصاد لكل انحرافات الفكر الإنسانى . من هنا كانت الحيوية المتجددة التى تتمتع بها أعمال دوروثى باركر التى تعلن الحرب المستمرة على أخطاء الإنسان التى لا تختلف باختلاف الزمان أو المكان . لم تكن حرباً دعائية مباشرة ، بل كانت الحرب الفنية الأصيلة التى يشنها كل فنان بالضرورة ، مستخدماً فيها كل أدوات الفن من أجل عالم أفضل وغد أجمل .

١٦ فيليب بارى
16 Philip Barry

(١٨٩٦ - ١٩٤٩)

فيليب بارى كاتب مسرحى اتخذ من الكوميديا أسلوبا لكتابة مسرحياته . لم تكن الكوميديا عنده لمجرد التسلية أو الإضحاك ، ولكنها كانت وسيلة لتوصيل أفكاره الاجتماعية الجادة إلى جمهور المتفرجين . فكان يعتقد أن الإنسان يكون أكثر استعدادا لتقبل الأفكار الجديدة فى حالات مرحه وضحكه . امتزجت الجدية الكامنة فى الكوميديا عنده بمسحة من الغموض والتصوف تعد غريبة بعض الشىء على الكوميديا المغرمة دائما بوضع النقط على الحروف . لعل هذه المسحة ترجع إلى أن بارى لم يكن عنيفا فى هجومه على مظاهر المجتمع التى انتقدها فى رفق وهوادة . وربما كان له الحق فى ذلك لأنه إذا ارتفعت النبرة النقدية أعلى من اللازم فقد تأتى بنتيجة مناقضة تماما للتى يريد الوصول إليها . استمد بارى معظم شخصياته من الطبقة الثرية ذات الوضع الأرستقراطى المميز مما ساعد أيضا على خفض النبرة النقدية لأنه من الصعب أن يهاجم الطبقة الرأسمالية فى الوقت الذى تقوم فيه نفس الطبقة بالإقبال على المسرح وتدعيمه ماليا . أى أن بارى كان من الكتاب المسرحيين الذين يحرصون تماما على أحاسيس جمهورهم . فهو لا يريد أن يصدم جمهوره بتقديم رسالة اجتماعية مباشرة قد تقابل بالرفض . من هنا كانت المسحة الدبلوماسية الناعمة التى تغلف معظم المواقف الدرامية عند بارى ، والتى ترجع إلى اشتغاله الفعلى بالحياة الدبلوماسية .

ولد فيليب بارى فى مدينة روشستر بولاية نيويورك . وهى المدينة التى تلقى فيها تعليمه الأولى الذى أكمله فى جامعة ييل وحصل منها على درجتها . بعد تخرجه قضى فترة وجيزة فى السلك الدبلوماسى لبلاده ، ثم عاد إلى الالتحاق بجامعة هارفارد كتلميذ لأستاذ الدراما الشهير جورج بيرس بيكر الذى أنشأ الفرقة التجريبية للدراما فى الجامعة ، مما ساعد بارى على كتابة مسرحية « أنت وأنا » التى فازت بجائزة النقاد ثم عرضت بنجاح كبير فى نيويورك عام ١٩٢٢ . بعد ذلك توالت أعمال بارى المسرحية التى مثلت اتجاها وتطورا موحدا يعبر عن نظرة بارى

الهادئة تجاه العلاقات الشخصية من حب وزواج . وهو لا يهاجم الزواج بقصد البحث عن نظام بديل له بل يرى فيه نظاما صالحا لقيام المجتمع السليم ولكن مع إصلاحه بالتقويم والتحليل من حين لآخر . وهى الفكرة التى برزت فى مسرحية «أنت وأنا» والتى تؤكد أن الزواج لا يتعارض مع الحب ، لأنهما وجهان لعملة واحدة : هى الأسرة السليمة . وكانت مشكلة البطل فى المسرحية أنه تنازل عن حبه للفن مقابل الزواج من زوجته . وهذا يعنى أن الزواج قام على عنصر الأنانية الشخصية والزيف الاجتماعى . وهى نفس الفكرة التى نهضت عليها مسرحية «سحر باريس» ١٩٢٧ التى ترى أن الطلاق ليس حلا لمشكلات الزواج فهو هروب منها إن لم يضاعفها . ويعتقد بارى أن العلاقة الروحية بين الزوجين هى الأساس الحقيقى للحياة الزوجية ، بينما يشكل الجنس أحد عناصر هذه العلاقة الروحية . والمسرحية مكتوبة بأسلوب هادئ منطقى تحاشى أى إسراف فى العاطفة حتى لا يخرج عن النطاق الكوميدى الذى يخاطب العقل والمنطق عند جمهور المتفرجين

فى مسرحية «العطلة» ١٩٢٩ يقدم بارى شريحة من حياة إحدى الأسر الأرستقراطية والصراع الذى يدور داخلها بين الفكر التقليدى والتيارات المتجددة الوافدة من خارجها . كانت «جوليا» تؤمن بكل الآراء العتيقة التى يعتنقها أبوها مما عزلها عن حركة التطور للمجتمع . ولكن أخاها وأختها وقفا منها موقف المعارضة وبحثا عن الحرية الحقيقية فى حياة أكثر انطلاقا ، وتجربة أكثر شمولا . ويحدث أن يقع محام شاب فى غرام جوليا ولكنه بعد أن يدرس شخصيتها المتحجرة جيدا ، يكتشف أنها ليست الفتاة التى تخيلها ، وتمتد خيوط الأفكار والاتجاهات المشتركة بينه وبين أختها التى تتطور علاقتها به إلى أن يتم الزواج بينهما .

فى مسرحية «فندق الكون» ١٩٣٠ يجسد بارى حيرة الإنسان بين السعادة خارج قيود المجتمع وتقاليده وبين الواجب تجاه هذا المجتمع . فبعد سنوات من السعادة الخالصة قضاها «توم كوليار» مع عشيقته ديزى سيج ، يعود إلى زوجته ولكن سرعان ما يهجرها مرة أخرى إلى أحضان العشيقة . وصف الناقد جون جاسنر المسرحية بأنها كوميديا غير تقليدية توضح أن العشيقة التى تفهم رجلها جيدا خير من الزوجة التى لا ترى أى رباط بينها وبين زوجها سوى الزواج . فالزواج ليس مجرد قيد ولكنه حياة متكاملة بمعنى الكلمة . أما الزوجة التى تتسلق حياة زوجها مثل النبات الطفيلى ، فلا يمكن أن تصل إلى مستوى العشيقة التى تكرس حياتها من أجل رجلها الذى لا يربطها به سوى الفهم المتبادل والحب الخصب ، دون طمع فى ماله أو وضعه الاجتماعى .

فى مسرحية «قصة فيلادلفيا» ١٩٣٩ يقدم بارى قصة تراسى لورد الوريثة الغنية التى ترفض أسرتها العريقة التى تنتمى إلى تقاليد مجتمع فيلادلفيا القديم . فقد وجدت أن هذه التقاليد خانقة وخاصة بعد هروبها مع مراسل صحفى ليلة زواجها الثانى . والمسرحية زاخرة بالأحداث المثيرة التى تفاجئ المتفرج باستمرار . ومن خلالها يوجه بارى نقده اللاذع الذكى إلى مجتمع فيلادلفيا . لم تخل المسرحية من الشخصيات التى تثير تعاطف القارئ مثل شخصية ديكستر هافن المتسامح الرزين الذى ينتمى إلى نفس طبقة تراسى الاجتماعية . كان أول أزواجها ولكن العلاقة انتهت بالطلاق . وعندما اختلطت الأمور وتأزمت فى صباح يوم زواجها الثانى ، فإنه يتطوع بمنتهى الحب والشهامة لكى يحل محل العريس الجديد الذى تخيل أن كرامته سوف تضيع إذا تزوج تراسى . وبذلك يتزوج ديكستر مرة أخرى من تراسى فى منظر زاخر بالانفعالات الحارة والمتناقضة . وقد لاقت المسرحية نجاحا

باهرا على مسارح برودواى .

مات فيليب بارى قبل أن ينهى مسرحيته الأخيرة «العتبة الثانية» فأكملها صديقه روبرت شيروود (١٨٩٦ – ١٩٥٥) وقد اختط كل من الرجلين طريقه الخاص به فى المسرح . فاختط بارى طريقه إلى النجاح من خلال كوميديا السلوك ، مع الإخفاق فى معظم محاولاته لكتابة مسرحيات رمزية تأخذ من الأخلاق مادة لها . بينما اختط شيروود طريقه باحثا عن شكل جديد فى الكتابة الكوميدية التى حققت نتائجها العظيمة فى «الطريق إلى روما» و«عودة الشمل فى فيينا» والتى خاضت غمار السياسة بوقار ورصانة بدافع من أسباب ليبرالية ، بل إنه ضحى بتأليفه المسرحى من أجل المعتقدات التى عبر عنها أخيرا بصورة مؤثرة عام ١٩٤٠ فى مسرحية «لن يكون هناك ليل» .

ومسرحية بارى وشيروود «العتبة الثانية» عمل مركب وحساس للغاية وتقع فى مكان ما بين الكوميديا الهزلية والدراما الجادة . فهى تفتقر إلى حيوية بارى الكوميدية ولجاجية شيروود السياسية ، وتعانى من انقسام الاهتمام والروح . تبدأ المسرحية بانجلاء أوهام رجل من رجال الدولة الأمريكيين السابقين وأفكاره الانتحارية ، ولا يمتزج اليأس الكامل الذى يبديه امتزاجا دراميا مع محاولات المؤلف لتوليد الفكاهة والمرح . اقتصرت جهود كل من بارى وشيروود على إلقاء الضوء على العلاقة بين آلام رجل الدولة ومعاناته ومجون فتاة مراهقة وهزلها مع إضافة نهاية سعيدة حتى يتبدد يأس رجل الدولة وانهياره . ويتكشف لنا أن يأس رجل الدولة الذى تركت مواهبه لتصدأ وتبلى لعدم استخدامها قد تحول سريعا إلى تعاسة الوالد المحزون بسبب خطبة ابنته إلى رجل كهل . ويأتى حل المسرحية ليظهر الابنة وهى تقترب من أبيها رجل الدولة وتحول عواطفها نحو شاب مناسب لها . بذلك يبدو موضوع الديبلوماسى المحال إلى الاستيداع غير وظيفى فى النص الدرامى .

لعل هذا يرجع إلى افتقار المسرحية إلى وحدة الزاوية بالنسبة لكل من بارى وشيروود . أما المسرحيات التى كتبها بارى قبل مسرحيته الأخيرة التى لم يكملها ، فتدل على نظرة محددة نحو المجتمع المعاصر . وهى نظرة تضعه تحت أضواء كوميدية تبرز تناقضاته وصراعاته الخفية . ولعل أهم إنجاز لبارى أنه ركز على الإنسان أكثر من اهتمامه بالمجتمع الذى كان بمثابة خلفية متحركة وراء شخصياته . من هنا يمكن تذوق مسرحياته الكوميدية مهما اختلفت ظروف الزمان والمكان .

١٧ إزرا باوند — 17 Ezra Pound

(١٨٨٥ - ١٩٧٢)

ولد الناقد والشاعر إزرا باوند فى ولاية إيداهو الأمريكية عام ١٨٨٥ وقضى صباه وشبابه المبكر فى نيويورك حيث تلقى تعليمه فى كلية هاملتون التى انتقل بعدها إلى جامعة بنسلفانيا . وعندما بلغ الثالثة والعشرين رحل إلى لندن حيث عاش فيها فى الفترة ما بين عامى ١٩٠٨ و١٩٢٠ . وهناك عقدت أواصر الصداقة بينه وبين ت . س . إليوت وغيره من صفوة الشعراء والمفكرين الذين وضعوا إزرا باوند على رأس المجموعة كشاعر عظيم . ولكن باوند استقر فى إيطاليا ابتداء من عام ١٩٢٤ ، ومن راديو روما قدم سلسلة من البرامج الإذاعية فى أثناء الحرب العالمية الثانية أدت إلى اتهام الولايات المتحدة الأمريكية له بالخيانة فى عام ١٩٤٥ لتأييده المستمر للاتجاه الفاشى . وبعد هزيمة الفاشية فى إيطاليا ادعى خبراء الصحة العقلية أن باوند ألقى بهذه الأحاديث لأنه لم يكن فى كامل قواه العقلية وبالتالى حكموا عليه بدخول إحدى المصحات . هكذا كانت حياته مثيرة دائما مثل كتاباته النثرية ، واتجاهاته النقدية ، وأعماله الشعرية التى رفضت كل القوالب التقليدية السابقة عليها . لذلك تسببت كتاباته فى حيرة النقاد والدارسين كما حدث فى سلسلة قصائده الطويلة « الكانتو » التى زادت عن السبعين والتى كتبها بين عامى ١٩٢٥ و١٩٤٠ و« الشخصيات » عام ١٩٠٩ ، و« النشوات » عام ١٩٠٩ أيضا ثم « مختارات من الشعر » عام ١٩٤٩ . ونفس الضجة التى أثارتها أشعاره ، أثارتها أيضا كتاباته النقدية مثل كتابة « روح الرومانسية » عام ١٩١٠ ، «كيف نقرأ» عام ١٩٣١ و«مقالات مهذبة» عام ١٩٣٦ .

يعد إزرا باوند من أئمة الشعر العالمى فى القرن العشرين ، وشعره يمثل مزيجا غريبا من الأشكال الجمالية والفنية ومن المضامين الفكرية والتعليمية فى آن واحد . لذلك لم يكن من السهل بالنسبة لمعاصريه أن يتقبلوا هذا المزيج الغريب من الجمال والفكر ، فإن باوند يعتقد أن الفن هو أفضل الوسائل لتربية الناس وتهذيبهم وتعليمهم ، ولكنه يختلف عن الوسائل التعليمية الأخرى فى أنه يتبع منهجا مختلفا وغير مباشر بل أكثر فاعلية

وتأثيرا لتعامله مع وجدان الناس ومشاعرهم . فالفن عنده هو أحد الفروق الجوهرية بين الإنسان والحيوان ، وعلى الشاعر أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه . وكانت الأجيال المعاصرة لباوند قد تعودت الفصل بين الشكل الجمالى والعنصر التعليمى فى الفن ، فالجمال عندهم كان مجرد زخارف خارجية يمكن الاستغناء عنها فى بعض الأحيان ، أما العنصر التعليمى فقد تعودوا استخراجه مباشرة من بين هذه الزخارف ، ولهذا لم يكن هناك فرق كبير بين الأدوات التى يستخدمها الفنان ، وبين المناهج التى يتبعها المصلح الاجتماعى .

لم يأخذ باوند جمهوره بروية ، بل كان قاسيا معه وغامضا فى بعض الأحيان .كان يعتقد أن مهمة الشاعر أن يرفع جمهوره إلى مستواه الفنى والفكرى ، وليس كما يحاول بعض الشعراء الهبوط إلى مستوى الجمهور . فهذا ليس ترفعا من الشاعر بل إيمانا منه بقدسية رسالته . أدى هذا إلى لمسات كثيرة من روح الدعابة القاسية التى لم يألفها جمهور الشعر التقليدى . وكما كان قاسيا مع جمهوره . كان قاسيا أيضا مع نفسه . وطالما سخر من أسلوبه هو وخاصة من الأبيات التى تتكرر عن قصد أو غير قصد فى أشعاره . لذلك كانت الملامح الثلاثة الأساسية المميزة لشعره تتمثل فى الجماليات والتعليم والدعابة . وبمرور الزمن زاد الامتزاج بينها بحيث كان من الصعب الفصل والتمييز بينها .

دلالات الصورة الشعرية :

وباوند من الشعراء الذين يعتقدون أن الشاعر الجيد هو الذى يعلم الناس من خلال الصورة وليس باستخدام الكلمة فقط . ولذلك انتخب فى أثناء وجوده بلندن رئيسا لجماعة الشعراء التصويريين (الايماجيين) . وهى الجماعة التى اشتهرت فى أوائل العشرينيات من هذا القرن ، وكانت تنكر أن فى الشعر شيئا له قيمة غير الصورة الشعرية التى يؤلفها الخيال أو تستمدها الحواس من الطبيعة والحياة . وأنكرت الجماعة أن للشعر مضمونا غير تلك الصورة الشعرية لأن فى اعتقادها أن مادة الشعر هى «الزائدة الدودية فى الفن» . وكان إزرا باوند وراء هذا الاعتقاد إذ إنه من واضعى أساس الشعر التصويرى أو التشكيلى فى العصر الحديث . يعد أعضاء هذه الجماعة أقرب الشعراء إلى الفنانين التشكيليين الذين يمتلكون نفس الحيوية الدافقة والقدرة على رسم المعانى بحيث يتحول قلم الشاعر فى النهاية إلى فرشاة رسام تشكيلى .

لعل الخبرة الفنية التى حازها باوند ترجع إلى اهتمامه بالآداب القديمة التى لم يهتم بها كثير من النقاد . فقد أغرم بالأدب الصينى القديم وأجاد اللغة الصينية مما مكنه من ترجمة أشعار كثيرة منها . وبالطبع لم تكن المهمة مجرد ترجمة أشعار ، بل أثرت فى منهجه الشعرى ذاته وخاصة فى صوره الشعرية المتتابعة . كانت قصيدة «هيوسلوين موبرلى» التى كتبها عام ١٩٢٠ متأثرة إلى حد كبير بالشعر الصينى برغم أن مضمونها يتميز بالمعاصرة إذ يقدم لنا صورة مأسوية لشخص أغرم بالجمال والخيال ولكن مادية العالم الحديث وقفت له بالمرصاد حتى قضت على تطلعاته نحو غد أفضل وعالم أجمل . فيفقد الأمل فى النهاية فى جدوى الجمال والأدب والفن فى ختام القصيدة . نجده يلوح مودعا بتهكم ومرارة لعالم الجمال الذى رسمه له خياله فيقول باوند :

« ما جدوى أن يخلق الإنسان أسلوبا جميلا خاصا به فى حين لا يلقى أى تقدير من التافهين الفارغين الذين

ينظرون إليه من علٍ كالآلهة . أدرك أخيرا أن الطريق – طريق العالم – هو الخروج من عالم الفن والنور والجمال لابد له من السير فى طريق العالم وإلا مات» .

كان من أصدقائه الكثيرين الذين آثروا عليه إيرنست فينولوزا الأمريكى الذى كان حجة فى اليابانية وآدابها ، والذى كتب دراسة عن الحروف الصينية والعلاقة بين الشكل والمعنى فيها . وعلى الرغم من أن هذه الدراسة قد جانبها الصواب العلمى ، إلا أنها أثرت تأثيرا مباشرا على نظرية باوند فى الشعر التشكيلى . وخاصة فى هجومه العنيف على الغموض التجريدى الذى أحال الأدب الإنسانى إلى مجرد أضغاث أحلام أو إلى خطابة مباشرة فى المطلق . أثر فينولوزا أيضا على باوند فى صوره الشعرية المكثفة والتى يتميز بها الأدب اليابانى الكلاسيكى الذى يجمع بين الخيال والحكمة كما يجعل باوند يستخدم الإيديوجرام الذى عرفت به الكتابة الصينية ، وهو الطريقة التى ترمز بها حروف الكلمة إلى أشياء معينة دون الاعتماد على استخدام الأصوات التى تحدثها الكلمة . وقد أثر هذا الأسلوب على المنهج الشعرى عند باوند بصفة عامة بحيث تحولت كلماته وأبياته إلى صور متعارضة ومتصارعة بدون الالتجاء إلى أى نوع من الإيقاع الصاخب المعروف بألفاظه الرنانة وأصواته الطنانة .

تجربته فى الحياة :

ولم تكن حياة باوند هادئة على الإطلاق كحياة صديقه ت . س . اليوت . كانت أقسى تجربة مر بها فى حياته هى تجربة الاتهام بالجنون . ولم تشفع له كتاباته التى أثارت ضجة كبيرة فى فترة ما بين الحربين ، وهى كتابات متعددة الاتجاهات لم تقتصر على المجال الأدبى فقط . فإذا كان قد بدأ حياته شاعرا ، فقد دخل ميدان النقد والثقافة وعلم النفس بكتابه «كيف نقرأ» عام ١٩٣١ ، ثم ميدان الدراسات الاقتصادية بدراسته «ألف باء الاقتصاد» عام ١٩٣٢ ؛ كما كتب فى العام التالى كتاب «ألف باء القراءة» وكتاب «الرصيد الاجتماعى» عام ١٩٣٥ . فى نفس العام كتب كتابه السياسى الخطير «جيفرسون أو موسولينى» . وكان تأييده للنظام الفاشى الإيطالى سببا فى أن قبضت عليه قوات الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٥ ، أى فى أعقاب الحرب مباشرة وأرسل إلى معتقل فى بيزا حين كان يبلغ من العمر ستين عاما .

لم يؤثر المعتقل فى صلابته فكتب أروع قصائده التى أطلق عليها اسم بيزا ، وحصل بها على جائزة بولينجن عام ١٩٤٩ . ولكن فى نوفمبر ١٩٤٥ أخذ على متن طائرة إلى واشنطن حيث حوكم بتهمة الخيانة ، وأثبت الفحص الطبى خللا فى قواه العقلية ، وبناء على هذا حكم عليه بالبقاء فى مصحة سانت إليزابيث بواشنطن لمدة ثلاثة عشر عاما . وفى بداية المدة عاش حياة قاسية بين المرضى ، ولكنه نقل إلى عنبر أفضل فيما بعد حيث تمتع بحياة شبه خاصة . لم تؤثر المصحة على صلابته أيضا بل استمر فى كتابة سلسلة قصائده الطويلة ، كما قام بترجمة إحدى مسرحيات سوفوكليس وكتاب أشعار بالصينية . وفى عام ١٩٥٨ أطلق سراحه وقضى بقية عمره فى إيطاليا حيث مات عام ١٩٧٢ .

غالبا ما يقارن النقاد باوند بالشاعر الإنجليزى روبرت براوننج وخاصة فى استخدامه الشعرى للمونولوج

الدرامى من خلال شخصية تاريخية أو أسطورية يتقمصها الشاعر ويتحدث على لسانها إلى جمهوره . فمثلا تبدأ إحدى قصائده على المنوال التالى :

« أنا لست إلا موظفا كتابيا
لا فى العير ولا فى النفير
يطلقون علىّ اسم « أرنوت الإمعة » » .

ويستمر أرنوت شارحا للقراء مأساته التى لا يشعر بها أحد . بذلك يختفى باوند تماما وراء شخصيته التى تملأ أبيات القصيدة من أولها إلى آخرها ، مطبقا بذلك نفس المنهج الشعرى الذى اتبعه براوننج من قبل . لم يقتصر تأثره ببراوننج عند هذا الحد بل قام بنفس التطوير الشعرى لإيقاعات الحديث العادى الذى يتبادله الناس بصفة عامة . فبعد باوند وإليوت لم تعد هناك لغة خاصة بالشعر ، ولكن أصبحت أية لغة أو أية لهجة صالحة لأن تكون مادة خاما للشعر طالما أنها تخضع لحتميات الشكل الفنى للقصيدة ، لذلك نجد فى بعض قصائد باوند استخداما حتى للهجة السوقة « والحرافيش » ومع ذلك لا يستطيع ناقد أن ينكر القيمة الشعرية لمثل هذه القصائد . وقد تفوق باوند على براوننج فى استخدامه المرن والدرامى للإيقاعات والأوزان الشعرية بحيث أخرجها من القوالب التقليدية الجامدة ، وقام بتطعيمها بإيقاعات جديدة مستقاة من اللهجات العامية والدارجة ، مع اقتصاد بالغ فى استخدام الألفاظ ، وشحنها بأكبر طاقة ممكنة من المعانى وظلالها ، بل إنه ابتكر التضاد بين اللغة الكلاسيكية التقليدية وبين اللهجة العامية الدارجة مما جعل قصائده تنبض بالصراع الدرامى . وكان واعيا بجدة هذا المنهج الشعرى وغرابته على وجدان القارئ التقليدى مما قد يضطره إلى رفضه تماما ، فنجده يقول فى قصيدة « لاسترا » :

« تعالى إلى يا أغنياتى الحبيبة لنتحدث معاً عن الكمال ولن نعبأ بشىء مهما حدث حتى ولو كرهنا الناس أجمعين » .

من بليك إلى لانجلاند :

لم يقتصر النقاد على مقارنة باوند ببراوننج بل قارنوه أيضا بالشاعر الإنجليزى وليام بليك (١٧٥٧ – ١٨٢٧) وبالشاعر الإنجليزى وليام لانجلاند (١٣٣٢ – ١٤٠٠) . هذه المقارنات إن دلت على شىء فإنها تدل على مدى خصوبة الإنتاج الشعرى لباوند وتنوعه . فقد قارنه النقاد ببليك فى قصائده القصيرة التى كانت السبب الأول فى حصوله على شعبيته وشهرته ، بينما قورنت قصائده الطويلة بكتب بليك التنبؤية وكانت هذه الأعمال محل دراسة المختصين أو مثار اهتمام ذوى العقول الغريبة والشاذة لما فيها من غرابة وجنون عبقرية . وما ينطبق فى هذا على بليك ينطبق على باوند ولكن ليس على كل قصائده ، فكثير من قصائده يعتمد على السلاسة والتلقائية . لكن فى قصائد مثل « عالم جيفرسون الجديد » و « أسر الصين الملكية » و « آدم كادحا » و « حفر الصخر » و « العروش » وهى كلها من سلسلة قصائده الطويلة (الكانتو) . فى مثل هذه القصائد يفاجأ القارئ العادى بالوثائق التاريخية سواء مترجمة أو مقدمة بالنص وغالبا ما تأتى هذه الوثائق مع تلميحات ساخرة جانبية

مما يزيد من حيرة القارئ ، بل إن باوند تطرف فيما بعد وملأ بعض قصائده الأخيرة باللغة الصينية التي ربما لا يفهمها الصينيون أنفسهم .

لكن باوند يعلق بنفسه على منهجه الشعرى وخاصة فى سلسلة قصائده المتتابعة (الكانتو) ، فيقول إن السلسلة كلها عبارة عن « قصيدة ملحمية واحدة تبدأ بقصيدة « فى الغابة السوداء » ثم تعبر المطهر الذى تمر به أخطاء الإنسان لكى يتطهر منها ، ثم تنتهى عندما تصل إلى الضياء الذى يغرق العالم كله فى طوفانه » . هذا المنهج ينطبق بالذات على قصيدة « حفر الصخر » التى تفيض بالضياء من كل جنباتها . والضياء هنا ليس مجرد الضوء الخارجى الذى يبهر بصر الإنسان ، بل الضياء الذى يجلو بصيرة الإنسان ويجعلها قادرة على استيعاب نور المعرفة الإنسانية التى رفع مشعلها الفلاسفة والرواد المفكرون على مر العصور . فى هذه القصيدة يصف باوند تمثال المسيح الطفل على صدر البازيليك فيقول : « لم تر عينى شيئا هناك سوى ذلك الطفل يسير فى سلام على صدر البازيليك حيث تحول الضياء إلى رخام » .

يقارن النقاد باوند بالشاعر القديم لانجلاند بسبب الحيوية الفياضة التى يتمتع بها كل منهما . وهذه الحيوية تتدفق سواء من المعانى أو من الإيقاعات غير التقليدية . تبدو قصائد لانجلاند وباوند ظاهريا وكأنها ملاحم لا حبكة فيها مع اهتمام واضح بالعنصر التعليمى وتوصيله إلى الجمهور . ويركز الشاعران على أهمية القيم الروحية للإنسان ، ومع المناداة بأن الحب هو الحصاد النهائى للحياة الحقة ، وبدون هذا الحب لا يمكن أن تستقيم الحياة روحيا وماديا . فإذا دخل الحب طريقا مسدودا ، فلابد وأن تذهب الحياة كلها إلى الجحيم .

وكما يؤكد لانجلاند على الرشوة ، وخاصة بيع الوظائف الدينية مقابل المال ، على أنها أس المفاسد والشرور ، فإن باوند يركز على الربا على أساس أنه قبول الإنسان لبيع روحه مقابل مبلغ معين من المال . لذلك لا يختلف المرابى عن فاوست الذى باع روحه للشيطان مقابل الحصول على القوة والمعرفة المطلقة . فالقيمة الأساسية فى الحياة تتمثل عند باوند فى حصول الإنسان على مقابل عرقه وفكره وكدحه . وقد أحس يهود أمريكا أن باوند كان يقصدهم بالذات عندما شن هجومه الكاسح على شخصية المرابى . لذلك كانوا له بالمرصاد ، ويقال : إنهم كانوا وراء اعتقاله فى بيزا ثم نقله إلى واشنطن ومحاكمته واعتباره مجنونا وإيداعه فى مصحة سانت إليزابيث للمدة بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٥٨ . وكان باوند من الصلابة والصمود بحيث لم يتراجع قيد أنملة عما قاله فى المرابين الذين هاجمهم لانجلاند قبله فى القرن الرابع عشر ، بل إن لانجلاند كثيرا ما استخدم لفظ اليهود صراحة .

موقف النقاد منه :

وباوند ليس بالبدائية التى يدمغه بها بعض النقاد . لكن من الواضح أن آراءه خارج نطاق النقد والشعر تتسم بالبدائية والسطحية والقدم كما نجد فى كتابه « ألف باء الاقتصاد » . هذا التشتت جعل ناقدا وشاعرا كبيرا مثل ت . س . اليوت يصف آراء باوند بأنها غير مثيرة للاهتمام أو حتى للانتباه ، برغم الصداقة الوطيدة بينهما وبرغم أن إليوت بدأ قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب » بإهداء من ثلاثة أبيات إلى إزرا باوند . وفى الواقع

فقد قصد إليوت (بقوله هذا) إلى أن آراء باوند فى ذاتها غير مثيرة للاهتمام بمعنى أنه يجب ألا نفصلها عن الأعمال الفنية التى وردت فيها . فباوند ليس بفيلسوف ولكنه شاعر وفنان قبل أى شىء آخر .

كان النقاد الآخرون أكثر قسوة على باوند من إليوت . فنجد « ويندهام لويس » يصفه بأنه « ثورى ساذج » بينما يدمغه « وليام باتلرييتس » بأنه « ثائر غير متعلم » ثم تأتى جيرترود ستاين لتقول عنه إنه معلم كتاب قروى يفسر ويشرح لتلاميذ لا يقلون عنه سذاجة ، لكن باوند كان من الثقة والصلابة بحيث لم يتأثر بهذه الهجمات النقدية ، وهذا ليس بشىء مستغرب لأنه صمد من قبل للاعتقال وللاتهام بالجنون ، وقد قال فى حديث إذاعى له بعد الإفراج عنه من المصحة فى عام ١٩٥٨ بأن من حق أى إنسان أن يقول رأيه بحرية تامة فى أشعاره ، حتى ولو كان رأيه هذا هجوما سافرا . وكان باوند يؤمن بأن الهجوم غالبا ما يصدر عن عدم فهم واستيعاب لآرائه وأشعاره .

كانت نظرته إلى حضارات الماضى نظرة غريبة وصعبة لم يتقبلها الإنسان العادى . فهو يرى أن حركات التاريخ لا تسير فى سلسلة متتابعة ولكنها تتشكل فى قمم عالية قد تفصل بينها قرون كثيرة ونحن لا نشعر بأية تأثيرات عليه صادرة من القرون : الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين . فهو يؤمن بأن على الشاعر أن يترك الوحى يأتيه من أى عصر وليس بالضرورة من العصور التى سبقته مباشرة لذلك يمكن للوحى أن يأتيه من العصور الوسطى كما فعل هو شخصيا مع الشاعر وليام لانجلاند . بل إن الوحى الشعرى لا يتحتم أن يأتى من الأماكن المجاورة والقريبة ، فأحيانا يأتى من بلاد بعيدة مثلما استوحى هو كثيرا من أشعاره من الصين القديمة . وهذا ما جعل تذوق شعره صعبا على القارئ التقليدى ، فقصائده مليئة بالمقتطفات والصور والترجمات التى لم تخطر على بال القارئ ، برغم اهتمامه بالعنصر التعليمى فى قصائده .

لم يكن باوند محظوظا مع النقاد لأنهم حاولوا تقييم آرائه وأفكاره منفصلة عن قصائده ، لذلك كثر الجدل الفكرى حولها وحل محل التقييم النقدى الموضوعى ، مما أدى إلى إهمال القيمة الفنية لأشعار باوند ، تلك القيمة التى تعد السبب الوحيد فى إيجاد تلك المكانة المرموقة التى يتمتع بها باوند بين أعلام الأدب العالمى الحديث ، وخاصة أن باوند كان يتكلم من خلال الصور والاستعارات وليس من خلال الكلمات المباشرة المجردة . وطالما حذر باوند فى نظرياته النقدية من الفصل بين الصورة والفكرة ، وطبق بالفعل هذه النظرية فى أشعاره . لذلك فهو يعد البداية العلمية والحقيقية لمدارس الشعر والنقد الحديث التى بزغت مع مطلع القرن العشرين وما زالت تمارس تأثيراتها حتى الآن .

18 Ray Bradbury

١٨ راى برادبيرى

(١٩٢٠ - ....)

راى برادبيرى روائى وكاتب قصة قصيرة جمع بين شطحات الخيال ونظريات العلم الحديث فى أعماله مما جعله ينتمى إلى القصص العلمى الذى أصبح نمطا أدبيا معترفا به منذ أواخر القرن الماضى على يدى جيل فيرن الفرنسى وهـ . ج . ويلز الإنجليزى . وقد أدرك « راى برادبيرى » جيداً أنه من الصعب أن ينظر جمهور القراء بجدية إلى روائى يحاول التنبؤ بالشكل الذى سيكون عليه العالم فى المستقبل . لذلك حرص برادبيرى على أن يجعل قصصه المستقبلية تدور فعلا حول الحاضر الواقعى المعاش ، بمعنى أن المستقبل هو الامتداد الطبيعى للحاضر الذى يمكن من خلال دراسته وتحليله الوصول إلى شكل المستقبل الذى لا يمكن أن يبدأ من فراغ . وكان الاتجاه الذى سلكه برادبيرى أن جعل الحيل العلمية ، والنظريات الفكرية التى ترتبط بشخصياته وبأحداثه تطويرا معقولا للحيل والنظريات السائدة بالفعل فى عالمنا الواقعى . وقد سلح نفسه بالوعى العلمى السليم الذى يمكنه من استخدام خياله فى صياغة المادة العلمية صياغة فنية روائية . بذلك طبق مبدأ أينشتاين الشهير الذى يقول : إن الخيال خير من مجرد المعرفة بل يأتى قبلها . فالمعرفة هى تحصيل حاصل أما الخيال فهو ابتكار ما لم يحصل وإخراجه إلى حيز التنفيذ لكى يتحول إلى معرفة يحصلها من يشاء . وكثيرا ما قال برادبيرى لنفسه إنه لابد أن يوجد شىء من المعلوم فى المجهول ، كما أنه لابد أن يوجد شىء من المجهول فى المعلوم . وليس على الروائى أو الفنان أو العالم إلا أن يبحث عنه وأن يجده . فالمعرفة الإنسانية لا تتجزأ بل هى سلسلة متصلة تؤدى كل حلقة منها إلى الحلقة التى تليها وهكذا ، وبذلك يتحول المجهول إلى معلوم بصفة مطردة . وعلى الروائى أن يستخدم خياله ووعيه فى تجسيد المرحلة التى تمهد لتحويل ما كان مجهولا إلى معلوم أو ما كان خيالا إلى معرفة .

ولد راى برادبيرى فى مدينة ووكيجان بولاية إلينوى . وبعد أن انتهى من تعليمه العالى ، أدمن الاطلاع على الروايات الزاخرة بالأبطال الخياليين ، والأحداث المثيرة والمواقف الكوميدية . ثم بدأ حياته الأدبية بنشر

القصص فى المجلات الشعبية الرخيصة التى تصدر لأنصاف المتعلمين والحرفيين الذين يقرءون للتسلية فقط . لكنها كانت فترة تدريبية مثمرة له ، مكنته من النشر بعد ذلك فى الدور المحترمة وكانت له قصة تقريبا فى كل مجموعة سنوية من المختارات التى تصدر بعنوان « أحسن القصص القصيرة الأمريكية » . لم يكن يهتم بالشهرة فعلا ، ولكن قصصه انتشرت على نطاق واسع واستقبلت بالتقدير والترحيب من أوساط المثقفين الذين اعتبروه أحد أعمدة الرواية العلمية فى الأدب الأمريكى . ولعل أسماء المجلات التى نشر فيها قصصه توحى بالمضامين التى عالجها . فقد نشر فى مجلة « حكايات الخيال » ، ومجلة « القصص المدهشة » ومجلة « الرواية العلمية » ومجلة « قصص العجائب المثيرة » و « المجلة المذهلة » و « المستقبل » ، وقد تتبع خطى الروائى الأمريكى داشييل هاميت الذى بدأ حياته بالنشر فى المجلات الشعبية الرخيصة ثم انتقل بعدها إلى المجلات التى تنشر القصص العلمى الجاد الذى يقبل عليه المثقفون والمتعلمون .

اشتهر برادبيرى بعدة مجموعات من القصص القصيرة العلمية نذكر منها : « الكرنفال المظلم » ١٩٤٧ و « يوميات من الكوكب مارس » ١٩٥٠ و « صور إنسانية » ١٩٥٢ و « تفاحات الشمس الذهبية » ١٩٥٣ و « فهرنهيت ٤٥١ » ١٩٥٣ ، و « بلد أكتوبر » ١٩٥٥ و « عندما ينير الليل » ١٩٥٥ ، و « نبيذ الزهرة » ١٩٥٧ ، و « عقار لشفاء الكآبة » ١٩٥٩ . ولم يقتصر نشاط برادبيرى على القصص والروايات العلمية ، بل كتب للمسرح والسينما والإذاعة . ومن أشهر أعماله السينمائية سناريو فيلم « موبى ديك » عن رواية هيرمان ميلفيل للمخرج الأمريكى جون هيوستون . وذلك نظرا لما يحتويه الحوت الأبيض من حيل سينمائية وعلمية تناسب المزاج الفنى لبرادبيرى .

لعل أهم سمة يتميز بها برادبيرى فى قصصه أنه كان مخترعا يملأ أعماله بمختلف الابتكارات وأحدثها ليس اعتمادا على خياله فقط بل على ما هو موجود فعلا سواء على المستوى المادى الواقعى أو على المستوى الفكرى النظرى . فهو لا يترك قياده لشطحات الخيال وعبثه لأنه كمخترع فى مجال القصة – يؤمن بأن القارئ لن يقتنع بأى اختراع جديد إلا إذا وجد أن كل عناصره تتفاعل مع بعضها بعضا من خلال الحتمية الفنية والحبكة الروائية التى تحترم عقل القارئ برفض أى عنصر دخيل عليها . فعلى الرغم من أن جزئيات الموقف الخيالى ليست واقعية أو حقيقية ، إلا أنها تبدو حقيقية ومعقولة على المستوى الخيالى تطبيقا للمبدأ الفنى الذى يقول : إن كل ما يقع فى العمل الأدبى هو فى حقيقته واقع فعلى . ويحرص برادبيرى على أن يجسد فى أعماله ما يمكن أن يسمى بالحقيقة الخيالية التى تأخذ منطق الحقيقة لكى تشكل به الخيال الذى يملك عندئذ قوة إقناع الحقيقة .

تستمد معظم مواقف برادبيرى الخيالية جذورها من الحاضر والواقع ، ولذلك فإن الأحداث المرعبة التى تقع فى قصصه تؤثر فعلا فى القارئ الذى يدرك أبعاد خطورتها والتهديد المباشر الناتج عنها ، ذلك لأن عنصر الاحتمال قوى جدا ويحمل فى طياته الانتقال من المحتمل إلى الممكن وبالتالى إلى الواقع . فالقارئ يقول لنفسه دائما : إن من المحتمل أو من الممكن أن يحدث هذا له أو لأسرته أو لبلده . فعلى سبيل المثال نجد أن الحبكة التى تنهض عليها روايته القصيرة « فهرنهيت ٤٥١ » عبارة عن استمرار للأوضاع السيئة والضغوط المختلفة فى عالمنا المعاصر والتى تخنق أية تطلعات ثقافية وعلمية وفكرية وفلسفية وأدبية فى مهدها . فعنوان الرواية يشير إلى

درجة الحرارة التى يحترق فيها ورق الكتب نهائيا . والبطل هو رجل إطفاء ولكن مهمته ليست فى أن يطفئ الحرائق بل ليشعلها وخاصة فى البيوت التى تحتوى على أى نوع من الكتب . ومن الواضح أن الكتب ترمز فى هذه الرواية إلى الاستقلال الفكرى ، والنضج العقلى ، والنمو الثقافى وكل ما من شأنه أن يقلق راحة النظم الديكتاتورية الشمولية التى تريد تحويل البشر إلى مجرد أرقام فى كشوف جاهزة للاستخدام فى أى وقت يريد فيه الديكتاتور أن يتلاعب بهذه الأرقام سواء بالنقص أو بالزيادة .

يبدو الإنسان مركز الدائرة الذى تدور حوله كل قصص برادبيرى . ذلك الإنسان الذى غالبا ما يتنازل عن إنسانيته ، وبالتالى يجعل الحياة صعبة بل أكثر استحالة من العصور المظلمة وعصور ما قبل التاريخ . فاحتمال النكسة والتراجع إلى الخلف قائم دائما إذا لم يتسلح الإنسان بالوعى الحضارى الحاد الذى يبصره بالطريق الصحيح . ففى قصة « عشب فوق الصخرة » من مجموعة « صور إنسانية » يقوم الأب بإبطال عمل جميع الآلات التى تحيط بمنزله والتى تيسر له سبل الحياة . يقول هذا الأب : « لقد سئمنا تأمل هذه البؤر الميكانيكية والإلكترونية لمدة أطول من اللازم . يا إلهى ! ! كم نحن فى حاجة إلى نسمة حرة من الهواء الطلق النقى » . وكانت نتيجة هذه الحماقة أن التهمته الأسود المتربصة فى الغابة والمنتظرة لأية فرصة تسنح لها لكى تقضى على من فى المنزل .

لا يعلق برادبيرى على هذا الموقف . فهو لا يريد أن يقول بأسلوب تقريرى مباشر إن القضاء على مظاهر الحضارة وإنجازاتها ، قضاء على حياة الإنسان نفسه ، لأنها جزء عضوى منها ولا يمكن أن تنفصل عنه . لا يريد أن يقول أيضا : إن العودة إلى البدائية لا تعنى سوى وضع الإنسان مرة أخرى تحت رحمة عناصر الطبيعة التى لا ترحم . فعلى الأقل استطاعت الحضارة أن توفر للإنسان أدنى قدر ممكن من الأمان والاستقرار بتحكمه فى بعض تقلبات الطبيعة . ولا يعقل أن يفقد الإنسان هذه السيطرة مرة أخرى ، بل يأمل فى مضاعفاتها باستمرار . لا يقول برادبيرى هذا المعنى مباشرة لأنه يترك الموقف الدرامى يتحدث نيابة عنه بلغة الفن . فهو فنان وليس بمصلح اجتماعى يبشر بمبدأ معين ويدعو إليه . إنه يملك تلك البصيرة النافذة التى تتنبأ بالمستقبل الرهيب الذى ينتظر الإنسانية إذا ما تركت قيادها لأعداء الحضارة ، وأنصار النظم الشمولية الذين يهدفون إلى جعل الإنسان مجرد أداة فى أيديهم . فروعة الحضارة تكمن فى المحافظة على قيمة الإنسان والسمو بها ، و بالتالى فإن عظمة الإنسان تكمن فى تطوير هذه الحضارة والارتقاء بها درجات ودرجات .

١٩ كليانث بروكس 19 Cleanth Brooks

(١٩٠٦ - ....)

كليانث بروكس من أعلام النقد الأدبى المعاصر فى الولايات المتحدة . وهو يقدم مفهوما جديدا للبلاغة الأدبية فيقول : إن الأديب البليغ لا يقدم تقريرا عن الإحساس بل يولده فى عقل القارئ عن طريق التضاد أو المفارقة بين المواقف والعناصر المختلفة التى يحتوى عليها العمل الأدبى ، ولذلك فلغة الأدب عنده هى لغة المفارقة . فاللغة التى لاتشتمل على عنصر المفارقة هى لغة العالم الذى يعبر عن الحقائق بطريقة مباشرة ، أما الحقيقة التى يعبر عنها الشاعر فلا يمكن أن تتبلور وتتجسد إلا من خلال المفارقة الناتجة عن موقف شعورى يشتمل على موقف مضاد له ، لكن هذا التضاد يتحول إلى تكامل وتناغم من خلال الوحدة العضوية النهائية المتمثلة فى القصيدة . تصدر المفارقات الشعرية عن التوظيف الشعرى الخاص للألفاظ التى تكتسب معانيها الجديدة من خلال الإيقاع اللحنى والدلالات المتتابعة والمتقابلة فى الوقت نفسه . وهذه المعانى الجديدة المتشابكة والمتلاحمة قد تتناقض على مستويات عدة ، ولكنها فى نهاية القصيدة تبلور التجربة الشعرية التى تنطبع فى وجدان القارئ وتؤثر على فكره وسلوكه .

ولد كليانث بروكس فى كنتكى ، وتلقى تعليمه العالى فى عدة جامعات أمريكية ، وحصل على إحدى منح سيسل رودس التى درس بها فى جامعة أوكسفورد . بعد تخرجه قام بالتدريس فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة لويزيانا . وابتداء من عام ١٩٤٧ أصبح أستاذ كرسى اللغة الإنجليزية وآدابها فى جامعة ييل . وكان من قادة مدرسة « النقد الجديد » التى تركز اهتمامها على القيم الشكلية واللغوية فى الشعر والأشكال الأدبية الأخرى ، كثورة ضد الاتجاهات الرومانسية والانطباعية . ولم يقتصر أثر دراسات بروكس النقدية على أمريكا بل انتشرت فى كل البلاد التى تتكلم الإنجليزية أو تقوم بتدريسها فى جامعاتها . استمر هذا الانتشار على الرغم من مقاومة النقاد التقليديين الذين يركزون على الأفكار والقيم الأخلاقية والإنسانية التى تتضمنها الأعمال الأدبية ، ولا

يعبرون التفاتا للتحليل الفني الموضوعي لها . من أهم الأعمال النقدية لبروكس « الشعر الحديث والتقاليد » ١٩٣٩ ، و « الآنية المحكمة الصنع » ، ١٩٤٧ . كما اشترك مع روبرت بن وارين فى كتابه « تفهم الشعر » ١٩٣٨ ، ثم « تفهم الرواية » ١٩٤٣ ، و « تفهم الدراما » ١٩٤٧ ، و « البلاغة الحديثة » ١٩٤٩ . كما اشترك مع جون إدوارد هاردى فى إصدار دراسته عن « قصائد المستر جون ميلتون » ١٩٥٢ . وله مقالات كثيرة ومراجعات فى مجلات «الشعر» و«كينيون ريفيو» و«فرجينيا كوارترلى» و«ييل ريفيو» وغيرهما .

فى مقدمة كتاب « تفهم الشعر » الذى كتبه بروكس مع روبرت بن وارين ، ندرك أن المعرفة التى يمنحنا الشعر إياها هى معرفة مختلفة عن تلك التى تمدنا بها فروع العلوم الأخرى . فهى معرفة شاملة بأنفسنا فى علاقتها بالكون ، ولا تخضع للحساب العقلى البارد ، أو التجربة العملية المتغيرة ، بل تتأثر فقط بالأهداف الإنسانية والقيم العليا . هذا التأثر هو العامل الوحيد الذى يجعل منها عملية متطورة تجسد صراع الإنسان الخالد من أجل بلوغ معنى محدد ومقنع لحياته . وإذا كان الشعر يحتوى على هذه المعرفة التجريبية الموجودة فى سائر الفنون الأخرى ، فإن القيمة الحقيقية للشعر تضيع إذا نظرنا إلى المعرفة المستخلصة منه على أنها مجرد رسالات أو معلومات أو بيانات أو أفكار متناثرة . فالمعنى الوحيد الذى يمكن استنباطه من القصيدة يتمثل فى ذلك الأثر الكلى الدقيق لها بحكم أنها كل عضوى متكامل . تلك هى المعرفة التى تقدمها لنا القصيدة . ومن الواضح أنها تختلف عن المعارف التى لا تخرج عن نطاق المعلومات التى يمكن اختزانها فى الذاكرة ، أما المعرفة الشعرية فتتجاوز الذاكرة إلى الوجدان والعقل الباطن وبالتالى تؤثر على سلوك المتلقى وشخصيته .

المفارقة لغة الشعر :

لا يمكن أن تكون لغة الشعر مفردة الدلالات والمعانى حتى ولو قصد الشاعر إلى ذلك ، فلابد من وجود التداخل والتشابك والتضاد بين الدلالات بحيث تؤدى إلى معان جديدة صادرة عن هذا النسق المعين القائم على البناء الخاص بالقصيدة وحدها . ولذلك فالمفارقة تعنى امتزاج الدلالات المتباينة فى وحدة لا تمثلها إلا القصيدة . وهذا يعنى استحالة استخلاص المعنى العام لها مهما بلغنا من فهمنا وتذوقنا لها ، لأن الفكرة المجردة ستكون خارج القصيدة شيئا مختلفا تماما عن ذلك الذى قصد إليه الشاعر . فالشاعر يستمد مادته من الإشعاعات اللفظية التى تشكل البناء الخاص للقصيدة ، ولو تغير النظام الذى تنهض عليه القصيدة لإختلف معناها تماما ، أو ربما انهارت ولم تعد لها أية قائمة . ذلك لأن الشاعر أو الأديب مضطر إلى استخدام تراكيب لغوية قد تكون متناقضة أو متضادة أو غريبة ، لكنها فى الوقت نفسه تستطيع توصيل الإحساس الخاص الدقيق الذى يعتمل داخله .

بهذا يقف بروكس فى مواجهة الرومانسية أو الانطباعية التى تتطلب من العمل الأدبى أن يكون له موضوع معين أو فكرة محددة . ولذلك فهى تصف مسرحية أحيانا بأنها جيدة ، ولكن موضوعها تافه ، كما تعمد فى بعض الأحيان إلى تلخيص أو اختصار موضوع قصة معينة . بهذا تنظر إلى العمل الأدبى كما لو كان فنجان قهوة ، لا يهمها منه إلا ما يحتويه . وهذا جائز أو ممكن فى فروع المعرفة الأخرى غير الأدب . فالقصيدة أو

المسرحية أو القصة عبارة عن وحدة لا يمكن أن تتجزأ إلى مضمون وشكل ، كما لا يمكن أن تلخص أو تنقل بأية صورة أخرى . فهذه الوحدة مثل الكائن الحى الذى يستمد شخصيته من كيانه بأكمله . ولذلك كان من الخطأ أن نتحدث عن المضمون أو الموضوع فى العمل الأدبى أو نحاول تلخيصه لأننا بذلك ننسب إلى الأدب خصائص دخيلة عليه ، هى فى الواقع خصائص العلم .

يهاجم بروكس الرومانسية فى الأدب والنقد لأنها تتطلب من الأدب أن يعالج المشكلات تماما كما يفعل العلم ، فنقول : إن هذه القصة تعالج مشكلة الفقر أو أن هذه المسرحية قد فشلت فى معالجة مشكلات الزواج والطلاق . وهذا خطأ لأنه يهدم البناء الخاص للعمل الأدبى ويفرض عليه أشياء خارجة عن نطاقه الفنى . فلو أننا قلنا : إن مسرحية « عطيل » تعالج مشكلة الغيرة لاستطعنا أن نقول نفس الشىء عن مئات المسرحيات الأخرى التى تتناول نفس المشكلة . وبذلك تفقد مسرحية « عطيل » كيانها الذاتى المتفرد الذى تكتسب معناها منه فقط . فمن الخطأ أن نقارن بين الأدب والحياة ، أو أن نتطلب من العمل الأدبى أن يسجل لنا أحداث التاريخ أو أن يرويها فى صدق وأمانة . فمن حق شكسبير مثلا أن يصور مارك أنتونى فى صورة تختلف عن الصورة التى رسمها له المؤرخ بلوتارك طالما أن هذه الصورة تخدم الغرض الفنى الذى يهدف إليه الشاعر .

والمقارنة بين الأدب والحياة لا تعنى سوى الفصل بين الشكل والمضمون ، لأن مثل هذه المقارنة تعتبر العمل الأدبى وسيلة من وسائل الدعاية لرسالة فكرية أو اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو دينية . . . إلخ يقول بروكس فى مقدمة كتابه « تفهم الشعر » إن النقاد الذين يطبقون هذا المفهوم الدخيل على الأعمال الأدبية إنما هم « صائدو رسالات » . فهم يظنون أن العمل الأدبى عبارة عن مجرد غلاف خارجى براق وجذاب للفكرة يغرى الناس بمعرفة ما بداخله ، ولكنهم ينتهون منه بمجرد الحصول على محتواه . من هنا جاء عنوان كتاب بروكس الشهير « الآنية المحكمة الصنع » . فالعمل الأدبى ليس آنية محكمة الصنع للاحتفاظ بالمضمون الفكرى لحين توصيله إلى القارئ . أو كما يقول بروكس :

« إن الخطأ الشائع الذى يهدد النقد يكمن فى الاعتقاد بأن الشكل الفنى ليس سوى لوح زجاج شفاف يكشف عن مادة الشعر بطريقة فورية ومباشرة . . . كما لو كان الشكل الفنى عبارة عن صندوق محكم الصنع ، مزين بالنقوش الجميلة والوشى المنمنم لكى يحتفظ بداخله بالمضمون الشاعرى الثمين . » .

فلا يعبر المضمون عن أى شىء آخر إلا عن العمل الأدبى نفسه كوحدة عضوية قائمة بذاتها . مثلا لا نستطيع القول بأن الأعمال الأدبية تعبير عن العوامل الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية التى تشكل المجتمع الذى يعيش فيه الأديب . كما لا نستطيع أن نقول : إن الأديب يريد توصيل آرائه الشخصية وانعكاساته الذاتية على هذه العوامل المعاصرة . قد نتفق فى أن العمل الأدبى يعكس صورة المجتمع كما تعكس المرآة الصورة التى أمامها ، ولكن هذا لا يعنى أن الصورة هى التى تشكل المرآة وتكونها . فما يشكل العمل الأدبى ويكونه هو التقاليد الأدبية التى استوعبها الأديب وترسخت فى عقله ووجدانه ، والتى منحته الحس الجمالى بأسرار صنعته . وتحتل هذه التقاليد مكانا بارزا فى وعى النقاد اليوم لأنها تزود الأديب بالمهارة الفنية التى تخرجه من دائرة ذاته الضيقة إلى مجال الموضوعية الرحب . هنا يتفق بروكس مع ت . س . إليوت فى أن الأدب ليس تعبيرا عن الشخصية ،

بل هو خلق شيء موضوعي له شخصيته المستقلة التي ربما لا تكشف في القليل أو الكثير عن شخصية الكاتب نفسه وذلك طبقاً لقول إليوت «كلما ازداد نضج الأديب الفني ، كانت كتاباته أقل تعبيراً عن شخصية».

الشكل والمضمون :

يرى بروكس أن لفظى الشكل والمضمون لا يعنيان أنهما عنصران متميزان ، فهما مجرد اصطلاح نقدى لتسهيل عملية تحليل العمل الأدبى ، لأنهما فى الحقيقة شيء واحد يتمثل فى العمل نفسه الذى لابد أن يتميز بكيانه المستقل عن أى شيء خارجى ، لأنه مستقل حتى عن صاحبه . لذلك فالنقد الموضوعى الحديث يسلط الضوء على هذه الوحدة المتكاملة المستقلة ، حتى يتمكن القارئ من أن يراه على حقيقته الفنية . هذا المنهج النقدى يتطلب من الناقد جهدا شاقا لكى يصل إلى التجرد الموضوعى المطلوب ، وخاصة أن الإنسان بطبيعته البشرية يميل إلى أن يرى نفسه فيما يقرأ . لذلك فالأداة التى يجب أن يستخدمها الناقد هى التحليل لا التفسير . فتحليل العمل الأدبى من ناحية شكله ومضمونه لإبراز الوحدة العضوية بينهما ، يزيدنا علما وتذوقا له دون أن يخرجنا عنه .

أما تفسير العمل الأدبى فى ضوء آرائنا والظروف التى أحاطت به ، والعوامل التى أثرت فى إنتاجه فقد يعرفنا بما يحب الناقد أو يكره ، وقد يحيطنا علما بحياة الكاتب ، أو بالعصر الذى عاش فيه ، أو بالمذهب السياسى أو الأدبى الذى كان يعتنقه ، لكن كل هذه التفسيرات لا تقربنا من العمل الأدبى ، بل تبعدنا عنه . فلا يوجد عمل أدبى ناضج كتبه صاحبه ليكون فهرسا نستدل منه على أحداث التاريخ ، أو المشكلات الاقتصادية التى عاصرته ، أو المذاهب السياسية التى كانت تسود أمته ، كما أنه لا يوجد العمل الذى ألفه صاحبه ليكتب فيه مجرد سيرته الذاتية . وليجلو بين سطوره الزوايا الناقصة فى حياته . فالعمل الأدبى كائن له حياته الخاصة المنفصلة تماما عن حياة صاحبه ، وهذه الحياة الخاصة هى التى تهمنا : كيف نشأت وأين ؟ ما هدف الأديب منها ؟ ماذا أراد أن يحقق ؟ وهل نجح فى تحقيق ما أراد ؟ وكيف ؟ .

هذه هى الأسئلة التى يجب أن نجيب عليها لنرى العمل الأدبى على حقيقته الفنية . أما الناقد الذى يشغل نفسه بالبحث عن الفكرة واصطيادها من بين براثن العمل ، فهو يعتبره مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل المضمون ، وليس غاية فى حد ذاته . لذلك يقول بروكس : « إنه من الخطأ البين أن نعتبر الشكل والمضمون شيئين منفصلين ، فهذا يسد الطريق فى وجه النقد الموضوعى ، فالناقد – فى هذه الحالة – سيعتقد أن الشعر يكمن فى صدق الفكرة التى تحتويها القصيدة وتقوم بتوصيلها . وغالبا ما تكون مثل هذه الفكرة تأويلا لمعنى القصيدة وليست القصيدة فى حد ذاتها . أو أن يعتقد أن الشعر يكمن فى الشكل الفنى الذى يظن البعض أنه نوع من الأوعية أو لون من الأغلفة المحلاة بالزخارف . وهذا خطأ فاحش لأنه يقسم الدور الذى تلعبه الصور الفنية إلى وظيفة فنية ووظيفة تجميلية ، أو إذا استخدمنا اصطلاحات دكتور جونسون فإن هذا الدور ينقسم إلى وظيفة « التوضيح » ووظيفة « التجميل » .

فى مقالة أخرى بعنوان « ما الذى يوصله الشعر ؟ » يقول بروكس إن مثل هذا السؤال يدل على سوء فهم

بالغ لطبيعة الشعر . ولكن ليس معنى هذا أن الشعر لا ينقل شيئا . وإنما العكس تماما لأن القصيدة تنقل الكثير والكثير جدا ، بل تنقله على نحو من الخصوبة والحساسية إلى الحد الذى يتعرض فيه الشيء المنقول إلى التحريف والتشويه إذا حاولنا نقله بأية أداة أخرى غير القصيدة نفسها . فالمعنى الشعرى لا يكمن فقط فى الفكرة بل يكتمل عن طريق الصوت والإيقاع . وليست الكلمات مجرد أدوات توصيل لمعان مجردة لا علاقة لها بتجارب نفسية متكاملة ومتشعبة ، بل إن ما تعنيه قد يكون له من السحر ما لكلمة « حبيبتى » مثلا أو له من التنفير ما لكلمة «كابوس » وليست المسألة مقتصرة على أن لكل كلمة المدلول الخاص بها بل تتفرع وتتشابك إلى ما لا نهاية حسب السياق الذى ترد فيه هذه الكلمات بحيث ترتبط بما لا حصر له من المعانى والصور التى تحيل القصيدة إلى عمل فنى مستقل متعارف عليه . . من هنا كان الاصطلاح النقدى بأن كل قصيدة تختلف عن الأخرى اختلاف بصمات الأصابع . فاللغة فى الشعر ليست مجرد معان مباشرة ، بل يضاف إليها الأصوات الموسيقية والإثارات الوجدانية ، ولابد أن يكون التفاعل عضويا بين الجوانب الثلاثة حتى يرتفع التشكيل الشعرى إلى مستوى القصيدة الحية النابضة . بذلك يتفق بروكس مع الناقد جورج سانتيانا فى أن الشاعر هو صائغ الكلمات الذى يحيلها من مجرد حروف متتابعة تحمل أفكارا مجردة إلى نبض حى يستولى على أحاسيس القارئ عن طريق الصفات الحسية لصوت الكلمات وإيقاعها وفى بعض الأحيان يغرم الشعراء بالإيقاعات إلى الحد الذى يستغنون فيه عن المعانى التقليدية بحيث تتحول القصيدة إلى قطعة موسيقية مكتوبة بالكلمات . وهذا أكبر دليل على أن النقاد الصائدين للأفكار فى القصائد إنما يبحثون عن سراب ، وسينتهى بحثهم بتشويه الكيان الجمالى للقصيدة فى نظر القارئ .

٢٠ بيرل بك

20 Pearl Buck

(١٨٩٢ - ١٩٧٣)

بيرل بك روائية أمريكية كرست فنها لبلورة الحياة فى الصين التى عاشت فيها معظم سنى طفولتها وشبابها ، والتى شهدتها وهى تمر بأحرج مراحل ثورتها التى انتصرت أخيراً فى عام ١٩٤٩ وغيرت وجه الحياة تماماً على أرضها. ولعل القيمة الفكرية التى تكمن فى روايات بيرل بك أنها كتبت من خلال نظرة كاتبة قادمة من أمريكا التى تمثل أحدث الحضارات الإنسانية ، إلى الصين التى تعد إحدى الحضارات العريقة الموغلة فى القدم. وقد لاقت روايات بيرل بك احتراماً وتقديراً من كل الأوساط الأدبية العالمية نظراً للروح الموضوعية التى تميزت بها . فقد عاشت بيرل بك وسط الصينيين وتعاطفت مع آمالهم وآلامهم ، بل تنبأت بحتمية الثورة الجذرية وإن كانت لم تذكرها مباشرة، فإن تفسخ الحياة الذى صورته فى رواياتها بلغ حداً ينذر بالانفجار الذى لا يبقى ولا يذر .

ولدت بيرل بك فى فيرجينيا الغربية لأبوين يشتغلان بالتبشير . وأدى ذلك إلى انتقالها إلى الصين منذ طفولتها ، كما تلقت تعليمها فى شنغهاى ثم فرجينيا . ولكنها عادت مرة أخرى إلى الصين لكى تتزوج من مبشر يدعى الدكتور ج . ل . بك . لم تتأثر به كثيراً فى حياتها الأدبية مثلما تأثرت بأمها التى طالما علمتها منذ سنى حداثتها أن تسجل على الورق كل ما تراه وتحس به . ولعل النجاح الذى أحرزته بيرل بك فى عالم الأدب يعود أساساً إلى تلك التدريبات شبه اليومية التى تلقتها بيرل على يدى أمها . كانت فكرتها الصحيحة عن الإنسان الصينى قد بدأت فى التبلور عندما أرسلت فى سن الخامسة عشرة إلى مدرسة داخلية فى شنغهاى واختلطت بالصينيين الذين وجدتهم مختلفين تماماً عن الصورة التقليدية لهم والموجودة فى ذهن العالم الغربى .

كانت بيرل دائمة المقارنة العملية بين المجتمع الصينى والمجتمع الأمريكى بسبب تنقلها الفعلى بينهما . فعندما بلغت السابعة عشرة من عمرها غادرت الصين إلى أوربا ومنها إلى أمريكا حيث أكملت تعليمها فى كلية

راندولف – ميكون فى فرجينيا . وبانتهاء دراستها الجامعية التى لم تكن مستريحة لها تماماً ، عادت مرة أخرى إلى الصين حيث وجدت أمها مريضة فظلت تمرضها لمدة عامين متصلين . وعندما استردت الأم صحتها رحلت الأسرة إلى شمال الصين حيث قضت هناك حوالى خمس سنوات . بعدها ذهبت الأسرة إلى مدينة نانكنج حيث بدت الحياة مختلفة تماماً . وعلى مدى عشر سنوات راقبت بيرل الصين وهى تغلى بالثورة ، وعلى حد قولها رأت «الأيام القديمة وهى تنسحب مهزومة فى حين أن الأيام الجديدة تنطلق من رحم الزمن ، ضعيفة وواهنة ولكنها تضج بالحياة القادمة مع الميلاد الجديد» .

قضت بيرل بك فترة من حياتها فى العمل بالتدريس فى جامعة نانكنج ثم فى جامعة الجنوب الشرقى وأخيراً فى جامعة تشنتال التى كانت معهداً حكوميا حيث قامت بيرل بتدريس الأدب الإنجليزى . لم تكن بيرل مغرمة بالتدريس كمهنة فى حد ذاتها ، لكنها وجدت فيه طريقة مثيرة ومفيدة وعملية للحصول على أكبر قدر ممكن من المعرفة بالشعب الصينى من خلال قطاعاته المختلفة التى تتمثل فى الطلبة الذين تلقوا محاضراتهم على يديها ، ودارت بينهم وبينها مناقشات مثيرة ومفيدة للغاية أثرت فيها بعد على المضمون الفكرى الذى احتوت عليه أعمالها الروائية والقصصية . عن هذه المرحلة المثيرة كتبت بيرل بك تقول : «كان اهتمامى الرئيسى ومتعتى الحقيقية يكمنان فى إثراء معرفتى بالناس ، وطالما أننى أعيش بين الصينيين ، فمن الممتع حقا أن أتعرف على حياتهم أكثر فأكثر ، لا على أساس أنهم مواطنون ينتمون إلى بقعة جغرافية معينة ، ولكن لأنهم بشر وكفى . فالزمان والمكان لا يغيران من جوهر الإنسان . وأنا لا أستطيع تصنيفهم تحت أنماط معينة تماماً مثلما لا أقدر على القيام بالمهمة نفسها بالنسبة لأبناء جلدتى . فالحياة أروع وأعمق وأخصب من أن توصف فى كلمات . ولأننى عشت بالقرب منهم وخالطتهم فى حياتهم اليومية ، بل مارست نفس أساليبهم المعيشية ، فإننى لهذا السبب وحده أمقت كل الكتابات التى تناولت الصينيين وصورتهم فى صورة غريبة وشاذة لمجرد إثارة عنصر التشويق عند القراء . ولعل أعظم طموح لى يمكن أن أحققه ، هو أن أقدم هؤلاء الناس فى كتبى كما هم فى الحقيقة التى أحاول أن أرى كل جوانبها بأكبر قدر من الموضوعية» .

وعلى الرغم من انغماس بيرل بك تماماً فى الحياة الصينية ، إلا أنها ترفض أن تحيل أعمالها إلى مجرد وصف لصور الحياة المحلية هناك . فهى ترى أن أهم وظيفة للفن تكمن فى اختراق حدود الزمان والمكان ، حتى يتمكن الفنان من رؤية الإنسان على حقيقته بعيداً عن الضغوط والظروف المؤقتة . وعلى الأديب أن يخترق الظاهر دائماً بحثاً عن الجوهر . فى هذا تقول بيرل بك : «لن أحدد نظرتى بحدود المجال الصينى الذى أعيش داخله ، لأن اهتماماتى وخبراتى تتسع لتشمل الإنسان فى كل زمان ومكان . فأنا لا أهتم بالصينيين من حيث هم كذلك ، لأننى أرى فيهم بشراً قبل أى اعتبار آخر . والناس يثيرون فىّ الرغبة دائماً فى معرفة المزيد عنهم ، أقصد الناس حيث وجدوا . وقد وجدت نفسى بين الصينيين . وهم مثل أى شعب آخر – يصلحون لدراسة الخصائص الجوهرية للنفس البشرية» .

إنجازاتها الروائية :

بدأت بيرل بك حياتها الأدبية مبكرة وحصلت على عدة جوائز كانت تنظمها بعض الصحف الأمريكية . ثم كتبت أول رواية لها عام ١٩٢٩ بعنوان « ريح الشرق وريح الغرب » وفيها عالجت موضوعها الأثير عن الحياة فى الصين محاولة تقديمها إلى العالم الغربى فى ثوب موضوعى بعيداً عن الأسلوب السطحى التافه الذى تميزت به روايات الغرب التى اتخذت من شعوب الشرق الأقصى مادة لها . ولكن رواية « ريح الشرق وريح الغرب » لم تحز على شهرة واسعة بل ظلت بيرل بك أديبة مغمورة حتى كتبت رواية « الأرض الطيبة » عام ١٩٣١ . وهى الرواية التى أخرجتها إلى المجال العالمى والانتشار العريض بما تحمله من تجسيد رائع لمعاناة الفلاح الصينى وكفاحه لكى تخرج الأرض أطيب ما عندها ولكن ظلت حياته رمزاً للشقاء والبؤس .

تعود الروائيون الغربيون الذين تناولوا الحياة فى الشرق الأقصى فى رواياتهم أن يقدموا شخصيات قادمة من الغرب ، بل إن بعضهم عقد لواء البطولة للرجل الأبيض المغامر الذى جاء من الغرب لكى يعلم الصينيين الحضارة والمدنية . لكن لم تستطع هذه الروايات أن تدخل التراث الإنسانى للرواية ، لأنها لم تخرج عن نطاق روايات المغامرات السطحية التى تكتب للتسلية العابرة ، وخاصة أن بعض الروايات تميز بالنظرة العنصرية التى تنحاز إلى الجنس الأبيض فى مواجهة الجنس الأصفر . فإذا كانت حركة التاريخ تحتم انتقال الحضارة من بقعة إلى أخرى ، فليس معنى هذا أن نوعية الإنسان تختلف باختلاف المكان أو الزمان .

جاءت روايات بيرل بك لكى تشكل نفحة جديدة تتميز بالموضوعية الفنية الكاملة . ولعل هذا من الأسباب التى جعلتها تخلو من الشخصيات الغربية . فأبطال الروايات وشخصياتها من الصينيين ، بل إن نظرة الروائية كانت فى بعض الأحيان تتخلص من التأثيرات الغربية والشرقية على حد سواء لكى تنطلق إلى المجال الإنسانى الرحب . تجلت هذه النظرة فى رواية « الأرض الطيبة » بصفة خاصة . فشخصية البطل وانج لانج لا تمثل الفلاح الصينى المكافح بقدر ما تجسد صراع الإنسان وتمسكه بالأرض التى يشعر أن جذوره تمتد لتتشعب فى باطنها . ولذلك فالبطولة معقودة للأرض كما هى معقودة للإنسان تماماً . ومن العلاقة العضوية بين الإنسان والأرض نبعت رواية « الأرض الطيبة » . فليست هناك ثمة مغامرات من ذلك النوع الذى تميزت به روايات الشرق الحافل بالغموض والأسرار والغرابة . فرواية الأرض الطيبة تحكى ببساطة متناهية قصة حياة فلاح من الصين والأحداث التقليدية التى تقع فيها من زواج وإنجاب للأطفال ومجاعة ووفاة . . إلخ .

وعلى الرغم من أن الأحداث والمواقف تبدو تقليدية ، إذ ليس فيها من الإثارة الروائية المعتادة شىء ، إلا أن المعالجة الفنية للمواقف والشخصيات ليست تقليدية بالمرة . فالرواية عبارة عن لوحات متتابعة عن الحياة فى الصين ، لكنها لا تعتمد فقط على التسجيل الوصفى ، بل تكمن فى الصراع الدرامى علاقة عضوية بين الشخصيات الرئيسية وبين الخلفيات الوصفية بحيث لا يمكن الفصل بين الفلاح والأرض ، أو بين الإنسان والصين . وتعاطف بيرل بك مع شخصياتها لا يؤدى بها إلى الحماسة الجوفاء ، أو الوعظ المباشر لأنها تترك المواقف تتطور من تلقاء نفسها لكى تشكل فى النهاية البناء العام للرواية .

وما ينطبق على رواية «الأرض الطيبة» ينطبق على روايات بيرل بك الأخرى التى تأخذ من الحياة فى الصين مضموناً لها مثل رواية «الثورى الشاب» التى كتبتها فى نفس عام «الأرض الطيبة» ١٩٣١ ، ثم رواية «أبناء» ١٩٣٢ ، ورواية «الأم» ١٩٣٤ . وقد كتبت بيرل بك روايات أخرى بعد عودتها النهائية إلى أمريكا ولكن تاريخ الرواية العالمية سيذكر لها رواياتها الصينية وخاصة «الأرض الطيبة» التى تذكر كلما ذكرت مؤلفتها . ويبدو أن الخصائص الفنية والفكرية الكامنة فى المضمون المعالج هى التى تحدد المدى الذى يمكن أن ينطلق إليه الفنان فى إنجازه الأدبى . وإذاكانت بيرل بك قد أكدت مراراً أنها لا تهتم بالصينيين بصفة خاصة ، لأن اهتمامها يتركز فى الإنسان بصرف النظر عن الزمان أو المكان ، إلا أنه من الواضح أن انفعالها بالحياة التى عاشتها فى الصين هى التى جعلت منها الروائية بيرل بك التى يعرفها الجميع .

بلغت بها الحماسة بالحياة فى الصين لدرجة أنها انشقت عن أبناء جلدتها الذين يشكلون بعثات التبشير هناك ، ودخلت معهم فى جدل على حول الأهداف الحقيقية المقصود بها عمليات التبشير التى تتخذ من الدين ستاراً تخفى به أطماعها السياسية . خاضت بيرل بك هذه المعركة الفكرية على الرغم من أن زوجها كان يعمل بالتبشير . وانتهت هذه المعركة بأن قررت العودة النهائية إلى أمريكا حيث عملت فى نشر الكتب لفترة وجيزة ، وكانت تخرج من حين لآخر لقرائها برواية جديدة ، كما اتجهت أيضاً إلى كتابة السيرة الذاتية كما فعلت بالنسبة لأبيها فى كتاب «المنفى» ولأمها فى كتاب «الملاك المحارب» اللذين صدرا معاً عام ١٩٣٦ .

كانت بيرل بك من الشجاعة بحيث تبنت الدفاع عن الملونين بعد عودتها إلى أمريكا ، وذلك فى وقت كانت التفرقة العنصرية على أشدها فى الولايات المتحدة مما عرضها لهجوم كاسح ونقد لا يرحم . لكنها لم تعبأ وظلت فى كفاحها الذى أثمر أخيراً بإنشاء دار الترحيب والرعاية فى بنسيلفانيا التى تستقبل الأطفال الذين من أصل أمريكى أسيوى حيث يتلقون كل عناية تكفل لهم الاستقرار المعيشى والتعليم الذى يؤهلهم لشق طريقهم فى المجتمع عندما يشبون عن الطوق . لكن هذا النشاط الاجتماعى فى أمريكا جعل من بيرل بك مصلحة اجتماعية أكثر منها روائية فنانة لأن الروايات التى كتبتها فى تلك الفترة لم ترتفع فنيا إلى مستوى رواياتها الصينية . ويبدو أن الشحنة الفنية التى أنتجت هذه الروايات قد وجدت لها متنفساً عمليا فى إنجازاتها الاجتماعية من أجل الملونين الأمريكيين .

الرواية الصينية :

منحت بيرل بك جائزة نوبل للأدب فى ١٠ ديسمبر ١٩٣٨ وكان قرار منحها الجائزة مبيناً على «لوحاتها الملحمية الخصبة والأصيلة عن حياة الفلاحين الصينيين ، وتحفها الأدبية فى مجال السيرة الذاتية» وفى خطاب بيرهالستروم رئيس أكاديمية نوبل فى حفل تسلم بيرل بك للجائزة قال : «إنه عندما قررت الأكاديمية السويدية منح جائزة هذا العام إلى بيرل بك لأعمالها الأدبية المرموقة التى تمهد الطريق من أجل التعاطف الإنسانى بين مختلف فئات البشر بصرف النظر عن الحدود الفاصلة بين العناصر والأجناس المختلفة ، وكذلك لدراسات بيرل بك فى عالم المثل الإنسانية التى تشكل المضمون الأساسى لأعمالها ، فإن الأكاديمية تشعر بأن إنجاز بيرل بك كان متمشياً تماماً مع أهداف الفريد نوبل وأحلامه من أجل المستقبل» .

طلبت الأكاديمية من بيرل بك أن تختار موضوعاً أدبيا لكي تحاضرها فيه ، فلم تجد بيرل سوى موضوع «الرواية الصينية» كما نشأت بالفعل فى الصين بعيداً عن أية تأثيرات غربية وخاصة أنها أكدت من قبل أن الشكل الفنى والمضمون الفكرى فى رواياتها قد تأثرا بالرواية الصينية أكثر من تأثرهما بفن الرواية كما عرفه الغرب أو أمريكا بصفة خاصة . وتعتقد بيرل أن أى اتصال بين الرواية الصينية والرواية الغربية سيعود على الأخيرة بالفائدة الجمة لأن تقاليدها الأدبية وجذورها الفكرية والاجتماعية تختلف تماماً . فالرواية الصينية لم تكن أبداً فنا قائماً بذاته كالشعر مثلاً ، بل كانت نشاطاً اجتماعيا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . لذلك لم ترتبط بطبقة الكتاب أو الأدباء أو المثقفين الأكاديميين . فالشعب بجميع طبقاته كان يمارس هذا النشاط كنوع من التسلية المفيدة التى تتيح له الاطلاع على أكبر قدر ممكن من حكمة الأجيال السابقة .

ولعل ابتعاد الرواية الصينية عن القوالب والمعايير التى أغرم بها المثقفون والدارسون ، قد ساعدها على الانطلاق الحر الخلاق ، والإرتباط بحركة المجتمع وتطور الفكر فيه . لذلك كانت الرواية الصينية نتاجاً للوجدان العام الذى يشترك فيه عامة الناس . ترتب على ذلك أن أصبحت لغة الرواية هى اللغة الدارجة التى يستخدمها الصينيون فى حياتهم اليومية مما أكسبها حيوية وقدرة على تجسيد أحلام الناس . وعندما جاء البوذيون إلى الصين وجدوا أن الأنماط الأدبية الرسمية مثل الشعر والخطب والحكم والأمثال والمستندات التسجيلية والأسطورة الدينية قد انفصلت تماماً عن وجدان الشعب وأصبحت مجرد قوالب صماء فقدت كل المعانى والدلالات التى كتبت من أجلها . لذلك نادوا بأن الحياة تأتى قبل الأدب فى الأهمية وليس من الحكمة فى شيء أن يشكل الناس فكرهم حتى يتمشى مع القوالب التى صبها المثقفون من قبل . فالمفروض أن يحدث العكس بحيث يستمد الأدب كل أصوله من الحياة المستمرة المتجددة .

اتجهت الرواية – على يد البوذيين – إلى المنهج التعليمى الذى يعمل على تحويل التعاليم الدينية إلى سلوك يومى حتى لا تكون مجرد نصوص محفوظة . فقد استغلوا حب الناس للرواية ووضعوا فى طياتها التعاليم التى يريدون بثها بين الناس . ونظراً لأن الأمية كانت متفشية إلى حد كبير بين عامة الشعب ، فقد أصبح السرد الروائى وسيلة شائعة فى التجمعات التى تنعقد فى وقت الفراغ وخاصة فى المساء . من هنا بدأت الرواية الصينية تأخذ شكلها المتعارف عليه منذ عشرات القرون الماضية . كانت رواية شفاهية تتناقلها الألسن جيلاً بعد جيل . وتحولت الشخصية النمطية الجافة إلى بشر أحياء يدبون على الأرض ويقنعون كل من يسمع عنهم أثناء السرد الروائى . كانت الشخصيات العنصر الرئيسى بل ربما الوحيد الذى يجذب انتباه المستمعين . كيف تتحرك وتسلك وتفكر وتعيش ؟ أما تسلسل الأحداث والحبكة فلم تكن مثار اهتمام حقيقى . لذلك كانت الرواية تستمر إلى مالا نهاية أو تتوقف فجأة لأن الأمر مرهون كله بمدى ارتباط المستمعين بالشخصية .

كان مضمون الروايات يدور حول الموضوعات المفضلة عند جمهور المستمعين مثل الأساطير والمغامرات والمؤامرات والحروب واللصوص وقصص الغرام . وهناك ظاهرة واضحة فى الصين هى أن الرواية كانت دائماً أهم من الروائى الذى توارى تماماً فى الظل لدرجة أن الروايات التى تناقلتها الأجيال حتى الآن مجهولة المؤلف أو مشكوك فى نسبها إلى مؤلف محدد . فقد حرص الروائيون على تقديم كل ما يمت للرواية بصلة مع الامتناع تماماً

عن التحدث عن آرائهم وأمزجتهم الشخصية . ولعلنا نلاحظ أن هذه الموضوعية الفنية المبكرة التى حققها الروائى الصينى منذ عشرات القرون ، هى نفسها التى يحاول النقد الحديث تحقيقها فى القرن العشرين .

وبصرف النظر عن القيمة الفنية للرواية ، فإن القيمة التسجيلية كانت تطغى فى كثير من الأحيان على كل عناصر الرواية التى تضمنت كل مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فى كل عصر على حدة . فلم يكن الروائى داعياً بشكل محدد لروايته ، بل كان السرد يستمر طالما أن فى المضمون ما يسمح باستمراره . ولم يكن هناك أسلوب خاص ومميز للرواية . ولكنها كانت محتشدة بالكثير من الشخصيات المستمدة من التراث الشعبى والفولكلور القديم . وبالإضافة إلى قوى ما وراء الطبيعة التى تتحكم فى سير الأحداث وحركة الشخصيات عن طريق المعجزات وأعمال السحر ، فهناك روح الدعابة والتهكم التى تغلف المواقف حتى لو كان المضمون جادًّا .

تعد الرواية الصينية مرآة حقيقية للعصور التى مرت بها ، لذلك تتراوح بين الرومانسية والمثالية والإسراف فى العاطفة وبين الواقعية والتسجيلية التى تنتقل من نطاق الفرد وأحاسيسه إلى مجال المجتمع وتياراته . كانت الرواية تحتوى على الأغانى الشعبية التى يتغنى بها الناس على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية ، وكثيراً ما اتخذوا من مضمون الرواية مادة لمسرحية يقومون بتمثيلها . وعندما بدأت الشيوعية فى الانتشار بزعامة ماوتسى تونج فى الثلاثينيات من هذا القرن استخدم الشيوعيون هذا التراث الخصب من الرواية لترويج مبادئهم عن طريق تلوينه وتفسيره فى ضوء العقيدة السياسية الجديدة . فقد أدركوا أن جهاز الإعلام الشعبى الوحيد الذى استطاع أن يعيش فى الصين عشرات القرون المتتالية كان الرواية .

بالطبع لم يهتم الشيوعيون بالجانب الفنى للرواية ، بل اتخذوا منها مجرد وسيلة إعلامية لترسيخ المبادئ الجديدة فى وجدان الجماهير . وطبقوا هذا على الروايات الشعبية المحبوبة والمنتشرة مثل «شيوهو» و «سان كيو» و «هانج لومنج» لكن بيرل بك تقول إن تأثرها كان بالرواية الصينية كما عرفها التراث الشعبى القديم بصرف النظر عن التيارات السياسية الحديثة . ولعل الإنجاز الحقيقى لبيرل بك يتمثل فى أن روايتها كانت بمثابة تطعيم للرواية الغربية الحديثة بتقاليد وأساليب روائية استطاعت أن تقهر الزمن بطول تاريخ الصين الطويل .

٢١ ديفيد بلاسكو | 21 David Belasco

(١٨٥٩ - ١٩٣١)

ديفيد بلاسكو من كتاب المسرح الأمريكى الذين عاشوا حياة مسرحية بمعنى الكلمة . فقد إشتغل بالتمثيل والإخراج والإنتاج والإدارة بالإضافة إلى مهاراته فى التأليف المسرحى . أى أنه جمع بين الصنعة والفن مما مكنه من أدق أسرار هذه الحرفة الفنية التى بهر بها طوال حياته . أراد أن ينقل نفس الانبهار إلى جمهوره فكتب مسرحيات زاخرة بالعواطف الجياشة والأحاسيس المتناقضة ، والصراعات بين الواجب والعاطفة . ومن الواضح أنه ترك بصماته واضحة على أجيال كتاب المسرح الأمريكى الذين أتوا بعده ولم يتخلصوا من حبهم لإثارة عواطف الجمهور بأكبر قدر ممكن من الشحنات الدرامية . لكن لا يعنى هذا أنه كان كاتباً رومانسياً يريد أن يجعل من مسرحياته مهرباً لجمهوره من وطأة الضغوط اليومية ، بل كان كاتباً واقعيا يمس المجتمع ولكن بأسلوب الفنان . كان يؤمن أنه يكفى أن يعيش المتفرج حياة المسرح بكل ما تحويه من صراعات وأحاسيس زاخرة بالمعانى والدلالات حتى يدرك الفوضى والتشويش والاضطراب الذى تحتوى عليه حياته العملية . ومن هنا يعمل على تطويرها وتغييرها بحيث تقترب فى معناها ودلالتها من الحياة المسرحية التى يعيشها من خلال مشاهدته للمسرحية .

ولد ديفيد بلاسكو فى مدينة سان فرانسيسكو . وأرسل فى صباه إلى مدرسة تابعة لأحد الأديرة فى مدينة فيكتوريا بكولومبيا البريطانية . وهناك هرب من المدرسة لكى ينضم إلى فرقة جوالة للسيرك . ثم انتقل إلى العمل بفرق المسرح المتجول مما أكسبه خبرة عملية أفضل من أية دراسة نظرية منهجية . وهى الخبرة التى اعتمد عليها فى حياته المسرحية حتى مكنته من إنشاء « مسرح بلاسكو » الشهير فى نيويورك ، المدينة التى قضى فيها زهرة عمره ، وحقق فيها شهرته التى بدأت بمسرحية « قلب ميريلاند » ١٨٩٥ التى تتخذ من الحرب الأهلية الأمريكية مضموناً لها ، وذلك بإيحاء من قصيدة روزهارتويك ثورب « يجب ألا يدق جرس الموت الليلة » ١٨٧٠ . وكان بلاسكو

قد زار ولاية ميريلاند واستمد من مناظرها الواقعية خلفية وصفية تفصيلية لمسرحيته. تقع البطلة ميريلاند كالفرت فى غرام ضابط من ضباط جيش الشمال، وعندما يصدر عليه حكم الإعدام على أساس أن يتم التنفيذ مع دقات جرس الموت، تقوم حبيبته بحيلة بارعة يكون من شأنها أن يتوقف الجرس عن العمل بحيث يفقد الإعدام الشرط المرتبط بتنفيذه.

فى عام ١٨٩٨ أعد بلاسكو مسرحية «زاز» عن المسرحية الفرنسية التى كتبها بييربيرتون وتشارلز سيمون وتدور حول علاقة غرامية بين رجل متزوج وفتاة تعمل فى أحد الأندية الليلية. كانت المسرحية فى ذلك الوقت تعد من أجرأ المسرحيات التى عرضت فى أواخر القرن. وقد قام الموسيقار الإيطالى ليونكافالو عام ١٩٠٠ بتأليف أوبرا معتمداً على قصتها. وواضح من اختيارات بلاسكو لمضامينه أنه يسعى للمثير وجدانياً دون أن يركز على المثير فكريا. ولذلك فإن مسرحياته تشكل النمط العام الذى اتخذته السينما الأمريكية فيما بعد أسلوباً للنجاح التجارى الذى يجمع كل طبقات المجتمع أمام الشاشة.

فى عام ١٩٠٥ كتب بلاسكو مسرحية «فتاة الغرب الذهبى» التى شكلت أيضاً الجو العام لأفلام الغرب الأمريكى أو «الويسترن» فيما بعد. فى هذه المسرحية تدير البطلة «فتاة الغرب الذهبى» حانة ملحقة بأحد معسكرات المناجم فى الغرب القديم. يصف الناقد آرثر هوبسون كوين الفتاة فيقول: إن عملها فى الحانة بين السكارى لم يؤثر إطلاقاً على نقائها وشجاعتها وإخلاصها وعاطفتها البريئة. ويحدث أن يقع فى غرامها كل من مأمور المدينة «الشريف» واحد الخارجين على القانون، لكنها تمنح قلبها للخارج على القانون. وعندما يقرر الشريف الانتقام من الخارج على القانون تتحداه الفتاة أن يلعب معها الورق بحيث إذا خسرت فلابد من القبض على حبيبها المجرم وتنفيذ حكم الإعدام فيه. وبالفعل تلاعبه وتغش حتى تكسب الجولة. ولكن هذا لا ينفذ حبيبها من القبض عليه. وعندما يدرك عمال المنجم كم كان حبها عميقاً له، يطلقون سراحه على الفور، ويرحل الاثنان إلى مكان آخر لبدء حياتها من جديد. وقد أعجب الموسيقار الإيطالى جياكومو بوتشينى (١٨٥٨ – ١٩٢٤) بالمسرحية بحيث أقام عليها أوبرا بنفس الاسم، وكانت أول أوبرا عالمية تتخذ من مغامرات الغرب الأمريكى مضموناً لها.

فى عام ١٩١١ كتب بلاسكو مسرحية «عودة بيتر جريم» الزاخرة بالخيال والفانتازيا وكل العناصر التى تحلق بالجمهور فى آفاق بعيدة تماماً عن حياته اليومية الضيقة. يقدم بلاسكو بطله جريم عالم النبات العجوز الأعزب الذى يحاول مساعدة ابن أخيه فردريك التافه الذى لا قيمة له على الإطلاق وذلك بأن يستخلص من ابنته بالتبنى كاثرين وعداً بأن تتزوج منه لتأكده من أن أى فتاة أخرى لن ترضى به. ويحدث أن يموت بيتر جريم فجأة فى نهاية الفصل الأول، ولكنه يعود إلى الأرض فى الفصل الثانى وقد صمم أن يمنع أويفك رباط الزواج الظالم الذى تسبب فيه، وجنى به على مستقبل كاثرين. وبالفعل ينجح فى مهمته من خلال المشاهد الخيالية، والحيل المسرحية الماهرة التى جعلت المسرحية من أنجح المسرحيات التى أقبل عليها الجمهور والتى جعلت العاطفة المسرفة التى تحتوى عليها المسرحية مقبولة ومعقولة إلى حد كبير.

وقد اشترك بلاسكو مع كتاب مسرحيين آخرين فى كتابة بعض المسرحيات مثل «قلوب من خشب البلوط»

مع جيمس ا. هيرن عام ١٨٧٩ والتى اقتبسها الإثنان من المسرحية الميلودرامية «بوصلة البحار» للكاتب الإنجليزى هـ. ل. ليزلى الذى كتبها عام ١٨٦٥ وقد تم الاقتباس بدون موافقة ليزلى الذى فشل فى إيقاف عرض المسرحية أو فى منح مسرحيته الأصيلة عنوان «قلوب من خشب البلوط». وكانت المسرحية الثانية التى أعدها بلاسكو مع كاتب آخر (فرانكلين فايلز) هى «الفتاة التى تركتها ورائى» ١٨٩٣ من نوع الميلودراما التى تدور أحداثها فى موقع من مواقع الجيش فى سايوكس. هناك هجوم للهنود الحمر على وشك أن يقع وقائد الموقع على وشك أن يقتل ابنته كيت حتى ينقذها من هنود السايوكس، ولكن فجأة يسمع الجميع نفير قافلة الفرسان القادمة لإنقاذ الموقع. ومن الواضح أن عشرات الأفلام الأمريكية قد قامت على هذه الفكرة التقليدية.

ومع الكاتب جون لوثر لونج ألف بلاسكو ثلاث مسرحيات من أشهرها «مدام بترفلاى» ١٩٠٠ وهى فى الأصل قصة قصيرة للونج تدور حول فتاة يابانية تقع فى غرام ضابط من ضباط الأسطول الأمريكى وقد ظنت خطأ أنه تزوجها، ولكنه يهجرها وتنتهى حياتها بالانتحار. وقد حول الموسيقار بوتشينى المسرحية إلى أوبرا شهيرة بنفس الاسم. وكانت المسرحية الثانية التى كتبها بلاسكو مع لونج «حبيبة الآلهة» ١٩٠٢ وهى تراجيديا رومانسية تتخذ من اليابان خلفية لها مثل «مدام بترفلاى». نجد الأميرة يوسان مخطوبة إلى رجل لا تحبه. تطلب منه القيام بمهمة مستحيلة تتمثل فى القبض على رجل خارج على القانون وسيئ السمعة يدعى الأمير كارا. وكان كارا قد سبق له أن أنقذ الأميرة يوسان ولكن بدون أن يكشف لها عن شخصيته الحقيقية. والآن تحاول أن تنقذه ولا تفعل ذلك إلا بكشف المكان الذى يختبىء فيه أنصاره. ولكنه يعود إلى أنصاره ويموت محاطاً بجثث الساموراى مفضلاً الموت على الحياة الخائنة. والقصة لها أصل فى التاريخ اليابانى، وقد نجحت المسرحية نجاحاً باهراً لدرجة أنها عرضت على مسارح العواصم الأوربية مثل لندن وباريس وبرلين لفترات طويلة.

كانت المسرحية الثالثة التى كتبها بلاسكو مع لونج هى «ادريا» ١٩٠٤ التى تحتوى على نفس العناصر التاريخية الميلودرامية الرومانسية. تدور أحداثها فى القرن الخامس على إحدى جزر البحر الإدرياتيكى حيث يشتعل الصراع بين أختين من أميرات العائلات الملكية فى ذلك العصر البعيد. وهى مثل مسرحية «حبيبة الآلهة» تتخذ مادتها من التاريخ المسجل بالفعل، ونجحت كمثيلاتها السابقات. وقد شجع هذا النجاح المتتالى بلاسكو على إنشاء مسرحه الخاص به فى مدينة نيويورك، وهو المسرح الذى ارتبط بأشهر مسرحياته. كان عدد المسرحيات التى أنتجها حوالى أربعمائة مسرحية كان لها أثر كبير على أجيال الكتاب الذين أتوا بعده، بل أثرت أيضاً على أساليب الإنتاج السينمائى التى اتبعتها هوليود وخاصة فيما يتصل بنظام النجوم الكبار من الممثلين الذين يشكلون بأسمائهم الضخمة. وشعبيتهم الآسرة منطقة جذب للجمهور. وإذا كان مسرح ديفيد بلاسكو قد افتقد الفكر العميق المتسق إلا أنه لم يفتقر إلى الفن المبهر بكل أجوائه الخيالية وعواطفه الجياشة، وحيله المسرحية الزاخرة بالإثارة الوجدانية.

٢٢ إدجار آلان بو — 22 Edgar Allan Poe

(١٨٠٩ - ١٨٤٩)

يعد إدجار آلان بو من الرواد الأمريكيين الأوائل فى مجال الشعر والنقد والقصة القصيرة . ولم يكن يمارس التأليف الأدبى بنفس العفوية والتلقائية التى اشتهر بها الرواد الآخرون من أمثال هيرمان ميلفيل وناثانيل هوثورن بل كان واعياً تماماً بالتقاليد الفنية التى تفرق بين ما هو أدب وما هو ليس بذلك . ولهذا يعد بو أيضاً من أوائل المنظرين الأمريكيين فى مجال النقد الأدبى ، وكانت نظراته النقدية من النضج والعمق بحيث استمر أثرها إلى مدرسة النقد الحديث فى أمريكا وأوربا . فهو يحدد الأدب بقوله : إنه نوع من التأليف يكمن تحت ظاهره- المباشر فى اللفظ والمعنى- معنى آخر غير مباشر و يمكن إدراكه تلميحاً لا تصريحاً . وهذه إحدى أساسات النقد الحديث التى تقول : إن الأدب يعتمد على التلميح غير المباشر الذى يشير إلى الموجودات دون أن يقرر ويحدد ما هيتها كما يفعل العلم . ولذلك فالتحديد والتصريح والتقرير المباشر ، كلها أدوات لا تمت إلى المجال الفنى للأدب بصلة . ولم يقف بو بأفكاره النقدية عند حدود النظرية بل انتقل بها إلى حيز التطبيق فى قصصه وأشعاره . هنا يمكن إنجازه الحقيقى ككل ، فنحن لا يمكننا الفصل بين نقده وفنه . فإذا أخذنا قصصه القصيرة على سبيل المثال سنجد أنها تشكل عالماً مستقلا بذاته لا ينهض على التصوير المباشر للواقع التقليدى المعاش ، بل يعتمد على التجسيد الرمزى الذى يبلور لنا صراع الجوهر الشعرى الكامن داخل الأديب للتخلص من رواسب هذا العالم المتحلل والمتفتت والمتغير دوماً . وليس الأدب فى نظر بو سوى محاولة الإنسان لاستعادة قدرته على إدراك هذا العالم من خلال الرؤى والأحلام والأطياف التى تصل به إلى كنه الجمال الأزلى والأبدى الذى لا يخضع لمعايير الحياة اليومية المتقلبة .

ولد إدجار آلان بو فى مدينة بوسطن من أبوين كانا يشتغلان بالتمثيل المسرحى . وفى طفولته المبكرة هجر أبوه أمه تاركاً إياها لتموت فى مدينة ريتشموند بفرجينيا ولم يتعد إدجار الثانية من عمره . فأخذه إدجار آلان أحد تجار

ريتشموند إلى منزله لتربيته ورعايته وعمده باسم إدجار آلان بو على الرغم من أنه لم يتبنه رسميا . وكانت زوجة آلان – التى لم ترزق بأطفال – فى منتهى العطف والحنو على بو الذى أفرغت فيه كل عواطف الأمومة المكبوتة داخلها . ولم تترك الأسرة سبيلاً لمساعدة بو إلا وسلكته ، فمكنته من الحصول على التعليم الراقى فى ريتشموند ثم فى إنجلترا . وقد أثبت بو جدارته الدراسية عندما التحق بجامعة فرجينيا التى أحرز فيها تقديرات عالية . ولكنه لم يستمر فيها أكثر من عام لانكبابه على الخمر والميسر مما جعل آلان يضطر إلى التوقف عن دفع مصاريف الجامعة ، وإلحاقه بعمل لكى يرتزق منه ويتعلم الجدية فى الحياة بأسلوب عملى . ولكن طبيعة بو الثورية القلقة جعلته يهرب فى عام ١٨٢٧ إلى بوسطن حيث تمكن من نشر أول ديوان شعرى له بعنوان « تامرلين وقصائد أخرى » ولكنه لم يكتب اسمه على الديوان بل نشره « بقلم بوسطونى » .

تقلبت الأحوال بعد ذلك ببو فخدم لمدة سنتين فى جيش الولايات المتحدة وذلك قبل أن يساعده آلان مرة أخرى فى الالتحاق بكلية ويست بوينت العسكرية . ولكن سرعان ما طرد منها بسبب طبيعته القلقة المتقلبة التى لا يمكن أن تخضع لأى نظام رتيب . وكان غضب آلان من بو هذه المرة صارماً وخاصة أن زوجته التى كانت تحنو على بو ماتت ، وتزوج بثانية لم يكن لبو أى مكان فى حياتها . كان هذا بمثابة القطيعة النهائية بين آلان وبو مما اضطره إلى الاعتماد على نفسه تماماً فى شق طريقه فى الحياة بالأسلوب الذى يلائم شخصيته غير التقليدية . وقد بدأ انكبابه على قرض الشعر عندما نشر تباعاً فى عام ١٨٢٩ كتيبات تحتوى على قصائده ، ثم أصدر قصائده كلها التى يكتبها فى تلك الفترة المبكرة فى طبعة ثانية عام ١٨٣١ . ولم تأت له أشعاره هذه بالشهرة إلى أن نشر أول قصة له بعنوان « مخطوط وجد فى زجاجة » وحصل بها على جائزة القصة التى سلطت عليه أضواء الشهرة ، وأحاطته بلفيف من أصدقاء الأدب ، وفتحت له الطريق للنشر بصفة شبه منتظمة فى مجلة « الرسول الأدبى الجنوبية » ، وفى عام واحد وصل إلى منصب رئيس التحرير .

وفى عام ١٨٣٦ تزوج من ابنة عمه البالغة من العمر أربعة عشر عاماً ، وكعادته القلقة هجر رئاسة تحرير المجلة التى تركها إلى نيويورك . وظل بقية سنوات حياته متنقلاً ما بين نيويورك وفيلادلفيا ، وعاملاً كصحفى أو رئيس تحرير ، أو كمحرر أدبى ، أو مراجع . وكان من الصعب وضع معيار ثابت لنوعية كتاباته التى تراوحت بين الإبداع الأدبى والضحالة الفكرية ، بين الابتكار الأصيل والسطو على أعمال الآخرين مدعياً أنها بقلمه . وبصرف النظر عن هذه التقلبات والفجوات ، فمن الواضح أن إبداعه فى مجال الشعر والقصة كان موازياً لنشاطه فى مجال الصحافة والتحرير إن لم يكن يبزه . وهذا يرجع إلى أنه كان يكتب الأدب للنشر الفورى فى الصحف والمجلات ، ولذلك ارتبط طول قصصه بالمساحة المتاحة لها ينطق هذا على كل قصصه باستثناء قصة « حكاية آرثر جوردون بيم » التى فرض عليه مضمونها ألا يتقيد بمساحة صحفية محددة .

فى عام ١٨٤٠ جمع الكثير من قصصه فى مجلدين بعنوان « قصص الخيال الجامح » وذاعت شهرته فى كل الآفاق الأدبية فى أمريكا عندما نشر قصة قصيرة بعنوان « البقة الذهبية » ١٨٤٣ ، وقصيدة بعنوان « الغراب » ١٨٤٥ . وفى نفس العام ظهرت مجموعتان من القصص والقصائد ، الأولى « حكايات » والثانية « الغراب وقصائد أخرى » . ولكن أحواله الاقتصادية لم تتحسن وماتت زوجته عام ١٨٤٧ بعد مرض طال عليها بفضل

تحالفه مع الفقر المدقع الذى عانت منه . وقد مات بو بعدها عام ١٨٤٩ ولكنه فى فترة العامين المتبقيين من عمره وقع فى الغرام ثلاث مرات متتابعة . وكان يستعد لزواجه الثانى عندما توقف فى ظروف غامضة للغاية فى مدينة بالتيمور ، ووجد فاقد الوعى من جراء السكر الشديد فى أحد المقار الانتخابية ، ومات بدون أن يستعيد وعيه .

ماذا حدث بعد وفاته ؟

كان إدجار آلان بو قد عين روفوس و. جريسوولد منفذاً لوصيته الأدبية ، ومشرفاً على نشر أعماله بعد وفاته ، ولكن الرجل لم يكن أميناً بالمرة إذ أنه بعد يومين فقط من وفاة بو نشر مقالة عنه مليئة بأنصاف الحقائق والإفتراءات الكاذبة . واستمرأ جريسوولد هذه الخيانة وقام بإطالة المقال حتى جعل منها سيرة ذاتية لبو ادعى فيها حصوله على خطابات شخصية من بو قام بنشرها فى الكتاب ، وهذه الخطابات المزورة زاخرة بكل ما يشين بو ويشوه صورته . ولكن أصدقاء بو من الأدباء هرعوا للدفاع عنه فى غيبته الأبدية ، لدرجة أن لونجفيلو الشاعر الذى طالما جرحه بو وشهر به فى حياته ، وجد أن الأمانة الأدبية والموضوعية تحتم عليه الدفاع عن بو . ولكن كان الأثر السيئ الذى تركه جريسوولد سيئا لدرجة أنه استطاع تشويه صورة بو لمدة قرن كامل بعد وفاته حتى صدرت أول سيرة ذاتية علمية موضوعية تحلل حياته وتلقى الأضواء على أعماله . ومع ذلك ظلت شخصية بو أسطورية إلى حد كبير بسبب التطرف الذى لجأ إليه سواء مهاجموه أو مؤيدوه . وقد ساعدت الحياة المتقلبة الغريبة التى عاشها بو على تأكيد هذه السمة الأسطورية .

لم يكن الإنتاج الشعرى لبو وفيراً ، ولكن نوعيته كانت متميزة من حيث الإغراب والتكثيف والرمز كما نرى فى قصائده من أمثال «إلى هيلين» و«الغراب» و«أنابل لى» و«اليانورا» و«أولالوم» . وقد برزت قدرته الفائقة على استخدام الصوت والإيقاع الموحى بالمعنى . كان إحساسه بجماليات الشكل الفنى حادا لدرجة أنه قام بمراجعة قصيدة«الغراب» ست عشرة مرة ، ووضحت هذه المراجعة فى الطبعات التى صدرت للقصيدة بنفس هذا العدد . وقد عمل بو على صقل موهبته الشعرية بوعيه بأصول علم العروض وأكد أن الصوت لا ينفصل أبداً عن المعنى . ولذلك استغل كل أدوات الموسيقى اللفظية مثل التكرار وبداية الكلمات فى البيت الواحد بنفس الحرف ، والحروف المتحركة ذات الإيقاعات المتساوية ، وأصداء الألفاظ والأصوات والقرار ، والكلمات التى توحى أصواتها بمعانيها . وقد استخدم بو هذه الأدوات فى خلق التأثيرات السيكلوجية التى عرف بها جوه الخيالى الزاخر بالحزن والعزلة والغموض والخوف والرعب . لم يكن يهتم كثيراً بالمضمون الفلسفى كما فعل وولت ويتمان مثلاً ، بل ركز كل مهارته فى خلق الحالة النفسية التى تحتوى القارئ تماماً وتنقله على أجنحة الموسيقى إلى عالم سحرى ينتمى إلى دنيا الأحلام والرؤى وأحياناً الكوابيس .

كان بو يعتقد أن للشعر مقدرة على تخليص روح الإنسان من براثن هذه الأرض والتحليق بها فى عالم علوى من الجمال النقى الخالص . فهذه هى الوظيفة الأخلاقية الوحيدة التى يمكن أن يقوم بها الشاعر . أما التركيز على الوعظ الأخلاقى فليس من مهمة الشاعر والفنان ، بل إن بو يربأ بالشاعر أن يصور تجارب الحياة اليومية للناس ، لان معنى هذا أنه لن يرتفع عن مستوى الواقع المحدود ، وسيظل أسيره وبذلك تتحول قصائده إلى

نسخ مكررة أو صور مشوهة للواقع نفسه . وبدلاً من أن ينتشل القراء منه— أى من الواقع المحدود— فإنه سيغرقهم فيه أكثر. لا يقصد بو بهذا أن الشعر عبارة عن هروب سلبى من قيود الحياة ، بل يرى فيه سموا إيجابيا يستطيع أن يجعل من الإنسان كائنا أفضل . فالعاطفة التى نشعر بها فى أثناء قراءة القصيدة أسمى بمراحل من العاطفة التى تثيرها فينا حياتنا المادية .

رفض بو الاهتمام بالمضمون الفلسفى فى حد ذاته لأن المنطق العقلى— فى نظره— كفيل بالقضاء على الرؤى اللانهائية التى تنتاب الشاعر . فوجد أن الشاعر قادر على احتواء الكون كله فى قصيدة قصيرة واحدة ، وهى ميزة لا يملكها المنطق العقلى الذى لا يخرج عن الحدود التقليدية للتحليل والتفسير وبلوغ النتائج المحدودة . يرى بو أيضاً أن القصيدة القصيرة أكثر قدرة على نقل الشحنة الشعورية فى أقصر مدة ممكنة ، وبذلك تكون أكثر عمقاً وأثراً فى نفس القارئ ، لأنها لن تستغرق مسافة زمنية ممتدة قد تميع الأثر الحاد الناتج عن التكثيف الرمزى والوجدانى الذى تحتوى عليه القصيدة . وضح هذا الاتجاه الشعرى فى كل قصائد بو التى تقل عن الستين . ولكن عدداً ليس بالقليل منها لم يرتفع إلى هذا المستوى الجمالى الذى أكده بو فى نقده .

وعلى الرغم من عدم تركيز بو على مضمون محدد ، إلا أننا نجد أن اتجاهه الأدبى قد ارتبط بمضمون متميز سواء فى قصائده أو قصصه ، يتمثل هذا المضمون فى مأساة روح الإنسان التى فقدت القدرة على استشفاف رؤى الكون الأزلى والأبدى بسبب قيود المادة التى تحد الإنسان من كل جانب فى حياته الأرضية . حتى مرحلة الطفولة التى يكون فيها الإنسان أقرب إلى روح الكون الذى جاء من غياهبه ، مرحلة عابرة وسريعة لا يدركها الطفل بسبب قصور ملكاته الوجدانية والروحية عن الاستيعاب . أى أن الإنسان حكم عليه بالضياع فى هذه الأرض سواء كان طفلاً أو رجلاً . لذلك تحن روحه دائماً إلى الجمال المثالى الذى مازال يسعى إليه جاهداً ، وغالباً ما يرمز شخص الحبيبة الغائبة أو المفقودة أو الضائعة إلى هذا الجمال المجرد الذى يكاد يموت الإنسان تعطشاً إليه . وضحت هذه الشفافية الرمزية فى قصيدة «القصر المسكون» بينما نجد فى قصيدة «الغراب» بناء دراميا وسرديا متكاملاً على الرغم من أنه لا يشير إلى أى شىء بالتحديد . وقد مدح بو عدم التحديد هذا فى قصائد تنيسون ، لأن «بو» يرى فى الشعر تجسيداً لروح الكون ، وإذا كان من الصعب تحديد هذا الكون اللا متناهى فإنه من المستحيل تحديد جوهر الشعر الذى يرمز إلى الكون ولكنه لا يحدده . فالقصيدة عند «بو» عبارة عن تعويذة سحرية ، أو انطلاقة روحية تحرر الإنسان من كل القيود الأرضية كما نجد فى الفقرة الختامية من قصيدة «إلى ساكنة الجنة» :

«أصبحت كل أيامى سكرات حالم
بينما تحولت أحلام الليل
إلى حيث تشع عيناك الرماديتان .
وحيث تومض خطوات قدميك
فى تلك الرقصات الأثيرية
بجوار تلك الجداول السرمدية»

قصص الإغراب والرعب :

فى مجال القصص تأثر بو بالرواية القوطية التى ازدهرت فى القرن التاسع عشر كثورة مضادة للعقلانية التى سيطرت على القرن الثامن عشر. وهى الرواية المليئة بالأشباح والأصوات الصادرة من عوالم لا تنتمى إلى عالمنا بصلة ، والقصور المسكونة ، والقلاع المهجورة ، والنوافذ التى تومض بضوء لا نعرف مصدره . وهى رواية ترفض بطبيعة الأمر حدود المنطق العقلى التقليدى . وقد استخدم بو أدواتها لكى يحدث فى القارئ أقوى مفعول يمكن أن يهز كيانه من الداخل ، وينطلق به من قيود الحياة اليومية المحدودة . لذلك نجد فى رواياته كل دوافع الرعب والإثارة ممثلة فى القصور الغامضة التى يلفها الظلام ، وتنطوى على أضواء غريبة داخلها ، وغرف ذات ألوان مبهرة ، ومقابر وأجساد مسجاة ، وصليل سلاسل وغير ذلك من إيحاءات عالم ما فوق الطبيعة المادية . كان بو مؤمناً بأن الإنسان يكون أكثر صدقاً وصفاء ونقاء فى حالة الخوف الذى يصل إلى حدود الرعب . ويمكن أن يكون الخوف من وسائل تطهير روح الإنسان من أدران الأرض . فلم يكتب قصص الرعب لأسباب ميلودرامية بحتة بهدف إثارة الفزع فقط . ففى قصته «الحفرة والبندول» يجسد لنا الآلام التى يقاسيها أحد ضحايا محاكم التفتيش فى انتظار عذاب شيطانى سوف يمارس على جسده .

فى قصة «الموعد» يتبع بو نفس أسلوب الرواية القوطية التى تستمد مادتها من أجواء العصور الوسطى سواء فى الحبكة أو الجو . وهذه القصة – على النقيض من معظم قصص بو – تدور حول الحب كعاطفة طبيعية وسوية تمارس بين الجنسين . أما فى قصصه الأخرى مثل «بيرينيس» و «موريللا» و «ليجيا» . فنقابل بطلات لهن جمال غريب وسحر مرعب لا يمكن أن ينتمى إلى عالمنا هذا . ويتميز عقلهن بثقافة رفيعة وذكاء خارق وكلهن يمتن فى سن مبكرة للغاية . أما أبطاله فأرستقراطيون ، أثرياء ، مثقفون انعزاليون ، تطاردهم وصمة غامضة ، وتضعهم أعصابهم المحترقة على حافة الجنون . وعلى الرغم من عدم انتمائهم إلى عالمنا المادى بصلة ، فإنهم ليسوا بأشباح تقليدية ، ولكنهم أرواح تسعى جاهدة لكى تتجسد مرة أخرى وخاصة أن بعضهم دفن قبل موته ، والبعض الآخر يحاول العودة من وادى العدم كما نجد فى قصة «قناع الموت الأحمر» و «سقوط منزل آشر» اللتين تمثلان هذا الاتجاه القصصى الفريد الذى أصر عليه بو .

لم تقتصر كتابات بو على الشعر أو النثر بل كتب ما أسماه النقاد بالشعر المنثور كما نجد فى قصائد «السكون» و «الظل» و «اليانورا» على سبيل المثال . فقد استخدم بو إيقاعات نثرية موجودة فى النطق العادى للكلمات ، مع تلوين درجة الصوت من الرقة إلى الخشونة والعكس . ثم أدمج الإيقاع مع درجات الصوت فى توليفة رمزية تمنح القصيدة شخصيتها المميزة . بذلك تتناقض بعض قصائده تناقضاً مباشراً مع اللغة المسرحية ذات الجرس والإيقاع الفخيم التى وجدناها فى قصة «قناع الموت الأحمر» و «سقوط منزل آشر» على سبيل المثال . وهذا يعنى أن بو كان شاعراً عندما كتب القصة ، وقصصياً عندما ألف القصيدة . ومن السهل تتبع الصور الشعرية والإيقاعات المتميزة فى قصصه ، واقتفاء أثر السرد الروائى فى قصائده . ويبدو أنه كان ينظر إلى إنتاجه الأدبى كوحدة متكاملة تستغل إمكانيات الشعر أو النثر طالما أن رؤيا الكاتب فى حاجة إلى إحداها أو إلى كليهما .

هذه الرؤيا تتجلى فى قصص مثل «دن أمونتيلادو» و«قصة من صميم الفؤاد» و«القط الأسود» التى ينهض مضمونها على جرائم القتل فى شكل فنى قوى ومتدفق ولاهث، ويدل على قدرة بو على التوغل فى أعماق الطبيعة الإنسانية عندما يتقمصها الشذوذ والإغراب. ومصدر الرعب عنده ينبع من قابلية العقل البشرى للوقوع فى براثن الإجرام والوصول بها إلى أقصى درجات العنف والقسوة والوحشية. ويعتقد بو أن القوة اللاعقلانية غالباً ما تؤدى إلى إلغاء الحدود فى النفس البشرية بين الإنسان والوحش الكامن داخله. ولعل الإغراب الكامن فى هذه القصص يرجع إلى أن بو يقوم بتجديد كل عناصر الشر داخل الإنسان ووضعها تحت أضواء حادة وبراقة. ولذلك مازالت قصصه تنتمى إلى عالمنا هذا، وتملك من قوة الإقناع الفنى والمنطق ما تفتقده أعماله الغارقة فى شطحات الخيال اللامعقول كما نجد فى «ليجيا» برغم أن بو يعتبرها أفضل أعماله الأدبية على الإطلاق. أما قصصه التى أطلق عليها عنوان «قصص المنطق المحكم» فقد استعرض فيها قدرته على التحليل والتركيب والبناء، مما كان له أثر كبير على الشكل الفنى للرواية الأمريكية فيما بعد. وتقدم لنا قصة «البقة الذهبية» خير دليل على هذا المنهج الروائى الذى يدور حول البحث عن كنز اعتماداً على الاستقراء والاستنباط والتسلسل المنطقى للأحداث والمواقف.

تشتمل هذه المجموعة أيضاً على قصص بوليسية تصور لنا المآزق التى يقع فيها بطلها المخبر الفرنسى الهاوى دوبان مثل قصة «جرائم فى شارع المشرحة» و«سر مارى روجيه» و«الخطاب المسروق». وكان بو رائداً فى مجال القصة البوليسية بحيث تأثر به كل من كتب هذا النوع من بعده. بل إن كثيرين من الروائيين البوليسيين كتبوا قصصهم على نفس نسق بو تماماً. ومازال شامخاً عليهم حتى الآن لأنه لم يكن يعنى فقط باكتشاف مرتكب الجريمة، بل إهتم أيضاً بالخطوات التحليلية والمنطقية التى أدت إلى مثل هذا الاكتشاف. فهو يرى أن كل مجرم يحكمه منطق خاص به، ونابع من ظروفه وبيئته وسنه وتفكيره، وعلى المخبر الفرنسى السرى أن يتمكن من تحليل هذا المنطق والدافع وراء الجريمة. بدون هذا التحليل المنطقى يبدو اكتشاف المجرم فى نهاية القصة مصطنعاً ومفتعلاً ودخيلاً على بنائها المحكم.

لم يقتصر بو على كتابة الرواية البوليسية بل كتب أيضاً القصص التى تمزج روح الدعابة والتهكم بالخيال والأحلام، لكنه لم يكن موفقاً تماماً فى هذا النوع. ومع ذلك نجحت قصصه شبه الكوميدية مثل «المغامرة التى لا مثيل لها لهانزفال» و«وقائع قضية السيد فالديمار» لأن معرفته بالعلوم الحديثة والمعاصرة ساعدته على بناء قصتيه على منهج علمى سليم. لذلك يعتبره النقاد رائداً أيضاً فى مجال الرواية العلمية التى تعتمد فى مضمونها على العلوم التجريبية الحديثة، وخاصة أن بو استطاع الجمع بين الخيال والعلم وروح الدعابة والتهكم فى وحدة فنية لا افتعال فيها. كانت روح التهكم عنده من الحدة بحيث تهكم من نفسه ومن قصصه المرعبة فى مقالة بعنوان «كيف تكتب قصة من الغابة السوداء» والتى سخر فيها أشد السخرية من المغالاة فى الرعب بهدف اللعب على أعصاب القراء. وهذا يؤكد نظرته الموضوعية النقدية حتى إلى أعماله هو شخصيا. فقد اعترف صراحة أن الرواج التجارى لقصصه كان يقتضى منه الإغراق فى مثل هذا النوع من الإثارة.

أكد النقاد المتحمسون لبو أن إنجازه الحقيقى يكمن فى أعماله التى كان يترك فيها العنان لعقله الباطن لكى تقوم

موهبته العفوية التلقائية بواجبها خير قيام . بناء على هذا المنهج النفسى فى النقد توصلوا إلى تفسيرات وتحليلات لم تكن تخطر على بال بو إطلاقاً . لكن مازالت هذه القضية لم تحسم حتى الآن ولم تعرف هل كتب بو أعماله من وحى خياله المحض الذى لا يخضع لأى منطق عقلى تقليدى ، أو أنه كان مدركاً تماماً لأسرار صنعته الأدبية كما أكد هو مراراً . ومع ذلك فالواقع الفنى لأعماله يوضح أنه استغل كل حيل الخيال وألاعيب المنطق وأحكام العقل فى وقت واحد . ويوجد الدليل على هذا فى مهارته الحرفية الفنية وبصيرته النافذة إلى كل أغوار النفس البشرية المظلمة .

إنجازاته النقدية :

تزيد كتابات بو النقدية فى حجمها عن شعره وقصصه . ولكن معظمها ينصب على عرض الكتب والأعمال الجديدة وهو العرض الذى لم يلتزم تماماً بالحياد الموضوعى بل تأثر بالعلاقات الشخصية المؤثرة فى كل الأوساط الصحفية التى اشتغل بو فيها . ومع ذلك لا تخلو كتاباته هذه من تقديم الكتاب الجدد بكثير من الإنصاف والتشجيع الموضوعى . أما إنجازاته النقدية الحقيقية فتكمن فى نظراته ونظرياته التى كان لها أثر كبير على مدرسة النقد الحديث التى سادت القرن العشرين . فقد شن هجوماً عنيفاً على العنصر التعليمى فى الأدب وأسماه بالهرطقة الأدبية . ولم يعبأ بسيطرة هذا العنصر على أدب من سبقوه أو عاصروه . فالأغلبية ليست دائماً على صواب وخاصة فى مجال الأدب والفن . وقد تأثر بو فى نظريته النقدية بالشاعر الإنجليزى الرومانسى كولريدج . فالشعر فى نظره هو الإبداع الجمالى من خلال لغة الإيقاع ، أما الحقيقة فترتبط بالعقل والمنطق الصارم . ويعنى بالحقيقة العنصر التعليمى ، والعلم التجريبى ، والمنطق العقلانى . وهذه كلها مجرد مواد خام لابد وأن تخضع للتشكيل الجمالى إذا ما اتخذ منها أى عمل أدبى مضمونه ، بل إنها عبارة عن عناصر عارضة لا تشكل الجسم الحقيقى للشعر .

والوحدة العضوية فى الشعر تقتضى – عند بو – أن تكون القصيدة قصيرة حتى يستطيع القارئ أن يمتص الشحنة الشعورية فى جلسة واحدة . أما إذا قرأها متقطعة فهذا يعنى تقطيع أوصالها وأعضائها الحية وبذلك يعجز عن تذوق أثرها الكلى . عبر عن هذه الحقيقة النقدية فى مقالتيه «المبدأ الشعرى» و«فلسفة التأليف الأدبى» اللتين حلل فيهما المنهج الإبداعى الذى اتبعه فى كتابة قصيدته «الغراب» وكان محايداً تماماً فى تحليله بحيث لم يحاول الدفاع عن شعره وتقريظه ، وأثبت نظريته فى العلاقة العضوية بين قصر القصيدة وبين كثافة شحنتها وحدة الإحساس الذى تبثه فى القارئ . يؤكد أيضاً أن هذا هو السبب فى كتابته للقصة القصيرة وإيمانه بأنها أقوى أثراً ومفعولاً من الرواية الطويلة التى يتوه القارئ فى منحنياتها الكثيرة ، وقد يفقد الاهتمام بها فى نهاية الأمر . وفى عرضه لكتاب هوثورن «قصص قصت مرتين» يوضح المواصفات المفروضة فى القصة القصيرة بمفهومها الحديث فيقول :

«فى الشكل العام للعمل الأدبى يجب ألا توجد هناك كلمة واحدة ليس لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالبناء الذى قرر الأديب أن يقيمه لعمله» .

تلك هي إحدى بديهيات النقد الحديث الذى يعد بو من رواده الأوائل . لذلك فإن أثره على الأدب العالمى الحديث عميق وعريض لدرجة أن نظريته الجمالية ومهارته الحرفية الواعية أثرتا على زعماء مدرسة الفن للفن وخاصة فى فرنسا بعد أن قام بودلير بترجمة بو عام ١٨٥٢ . فقد كانت كراهية بو للعنصر التعليمى ، وتأكيده على لغة التلميح والإشارة البعيدة عن التحديد ، ومهارته فى الموسيقى اللفظية ، ومزجه بين الانطباعات الحسية ؛ كل هذا أثر على أشعار فيرلين ومالارميه وأعضاء المدرسة الرمزية بصفة عامة . كما تأثر ديستيوفسكى أيضاً بالواقعية الخيالية التى عرف بها بو وقام بترجمة «القط الأسود» و «قصة من صميم الفؤاد» فى المجلة الدورية التى كان يصدرها . ولعل تأثير بو على الأدب الأمريكى جاء بعد أن اكتشفه الأوربيون . أما قصصه العلمية فقد أثرت إلى حد كبير على روايات هـ . ج . ويلز وجيل فيرن ، بينما تركت قصصه البوليسية بصماتها على روايات آرثر كونان دويل وشكل الاثنان أعلى قمة بلغها هذا النوع من هذا القصص . أما فى قصص الرعب فقد تتلمذ على يديه فيتز جيمس أوبراين وهـ . ب . لافكرافت فى بداية الأمر ثم تأثر به كل من حاول التأليف فى هذا المجال ، وخاصة فى العصر الحديث بعد رسوخ علم النفس ومحاولة الروائيين تحليل أوجه الإغراب والشذوذ التى تنتاب العقل الإنسانى وما سمى بعد ذلك بالعقل الباطن أو اللاواعى .

بالنسبة لموقفه النقدى من عصره ، كان الآخرون يخشونه لحدته وصرامته ولكن لم يفكروا أبداً فى اتباع منهجه واستيعابه لدرجة أن إيمرسون رفضه لأنه «رجل الألاعيب اللفظية الجوفاء» . أما لويل فقد اعتبر ثلاثة أخماس إنتاجه عبقرية محضة لكن الخمسين المتبقيين فكانا كلاماً فارغاً . ولعلها إحدى سخريات بو أن يكون الأديب الوحيد الذى حضر تدشين نصبه التذكارى فى بالتيمور عام ١٨٧٧ هو الشاعر وولت ويتمان الذى تتعارض نظريته وممارسته للأدب تماماً مع بو . ولعل روعة الفن الأدبى تبدو فى قدرته على جمع الأضداد حتى بعد وفاة أحدهما .

* * *

٢٣ كاثرين آن بورتر — 23 Katherine Anne Porter

(١٨٩٠ - ....)

كاثرين آن بورتر من أعلام الرواية القصيرة والقصة القصيرة فى الأدب الأمريكى المعاصر. فهى تتمتع بحس أدبى رفيع وخاصة فيما يتصل بالشكل الفنى. لم تسع فى أى عمل من أعمالها إلى استجداء الشهرة أو الشعبية، بل حرصت دائما على احترام فنها. لذلك فالمعنى فى قصصها غير مباشر وغير محدد بطريقة تقريرية، مما أدى إلى تحديد حجم جمهورها من القراء والمتذوقين. فهم غالبا من الصفوة التى تجد متعة فائقة فى اقتناص الدلالات الكامنة وراء المواقف والشخصيات والرموز. وقد تميز أسلوب كاثرين آن بورتر بالحساسية الشعرية التى تلمح ولا تصرح، ترمز ولا تقرر. كذلك نجحت فى توظيف الرقة الأنثوية فى إضفاء غلالة من الشفافية واللاهية على تطور الأحداث حتى تصل بها إلى لحظة التنوير. وإذا كانت ذات وعى اجتماعى عميق، فإنها لم تركز على الخلفية الاجتماعية بقدر ما جسدت العلاقة المتنافرة بين الفرد والمجتمع وكيف يؤثر كل منهما فى الآخر سواء أراد أم لم يرد. وقد أوضحت أن وظيفة الأدب تتمثل فى قيامه بعملية تقطير للحياة بحيث يصفيها من كل الرواسب والشوائب التى تعكر صفوها وتعتم الرؤية أمام الإنسان الذى يجد نفسه وهو يبتعد عنها تدريجيا بسبب سوء الإدراك المتزايد. فالأدب الناضج هو المنظار الصادق الذى يرى منه الإنسان جوهر الحياة على حقيقته، أما المظاهر الاجتماعية المؤقتة فلا يهتم بتسجيلها كثيرا لأن مهمته تتمثل فى التكثيف والبلورة وليس فى التسجيل والتفسير.

ولدت كاثرين آن بورتر فى مدينة إنديان كريك بولاية تكساس، وتلقت تعليمها فى مدارس الراهبات. بدأت حياتها العملية بإلقاء المحاضرات فى مختلف الجامعات الأمريكية عن الأدب وفنون الكتابة المختلفة وقد ساعدها فى ذلك الخلفية الثقافية العريضة التى حصلت عليها نتيجة لاطلاعها الواسع فى مختلف الآداب. اتصلت أيضا بالحضارة الأوروبية وعاشت فى أوربا فترة مكنتها من إثراء ثقافتها وحسها الأدبى ولكنها ظلت

مرتبطة وجدانيا بالجنوب الذى ولدت ونشأت فيه . كانت من رعيل الأدباء الذى آل على نفسه بلورة حياة أهالى الجنوب فى أعمال أدبية ناضجة ، فساهمت بنصيب وافر فى إحياء الذوق الأدبى فى تلك المنطقة التى اتهمت بحبها للتفرقة العنصرية وامتهان كرامة الإنسان . من أشهر مجموعاتها القصصية « انتعاش يهوذا » ١٩٣٠ ، و« نبيذ الظهيرة » ١٩٣٧ ، و« فرس شاحب ، فارس شاحب » ١٩٣٩ . وهذه المجموعات تحتوى على رواياتها القصيرة الشهيرة : « وفاة قديمة » ، و« نبيذ الظهيرة » و« فرس شاحب ، فارس شاحب » . وفى عام ١٩٤٤ أصدرت مجموعتها التالية بعنوان « البرج المائل وقصص أخرى » . لم تكتب أية رواية حتى عام ١٩٦٢ عندما أصدرت روايتها الأخيرة « سفينة الحمق » .

وكما أثبتت جدارتها فى الخلق الفنى ، أبرزت براعتها أيضا فى النقد الأدبى عندما كتبت مقدمة لمجموعة قصصية لأدباء من أمريكا الجنوبية بعنوان « مهرجان نوفمبر » ١٩٤٢ . وفى عام ١٩٥٢ أصدرت كتابها « الأيام الخوالى » الذى جمعت فيه مقالاتها فى الحياة والفن والأدب ، والتى كتبتها على مدى ثلاثين عاما . فى هذه المقالات برزت نظرتها المحددة إلى الحياة ومعاييرها الناضجة فى الفن والأدب ، وهى المعايير التى استفادت بها فى بلورة أعمالها ومنحها الشخصية المميزة لها ، والتى تتفق فى معظمها مع مبادئ النقد الحديث . خاضت أيضا مجال الترجمة عندما ترجمت مجموعة قصص من الإسبانية ، وأضافت إليها لمساتها الأسلوبية المميزة . وقد وصفت أسلوبها بالثورية التى لا تجارى ، والتوتر الذى يضج بالحياة ، والتميز الذى لا يخطئه أحد . يعتبرها النقاد من أنضج الذين مارسوا كتابة الرواية بمفهومها العلمى الحديث وخاصة فى مجال الرواية القصيرة وتكثيفها ، وتستخدم فى الوقت نفسه قدرة الرواية على التحليل والتركيب ، كما نرى فى رواية « نبيذ الظهيرة » التى تبدو بسيطة فى ظاهرها ، ولكنها مع القراءة المتأنية تتكشف أعماقها ودلالاتها .

تدور أحداث « نبيذ الظهيرة » فى مزرعة لإنتاج الألبان فى تكساس ، يديرها رجل يدعى تومسون غير مقتنع بعمله لاعتقاده أنه من اختصاص النساء ، أما زوجته ايللى فهى عليلة بصفة مستمرة . وبفضل مجهود هيلتون الأجير الجديد الصامت ذى الأطوار الغريبة ، فإن المزرعة تعود إلى معدل إنتاجها الطبيعى . وبعد تسع سنوات من الاستقرار والسلام يصل رجل لا يعرف سوى الالتواء والخداع ويدعى هومرت هاتش ويدرك تومسون حقيقة شخصيته فلا يثق به إطلاقا . يتهم هاتش هيلتون بأنه مجنون هرب من مستشفى الأمراض العقلية ، ويحاول طعن هيلتون بالسكين . وعلى الرغم من عدم وجود أية علامات للطعن أو الجرح فى جسم هيلتون ، فإن المحكمة تحكم ببراءة تومسون من قتل هاتش . لكن الإحساس بالذنب لا يتركه ويطارده فى اليقظة والمنام إلى أن يؤدى به إلى الانتحار تخلصا من هذا الجحيم الأرضى .

تبدو خصائص أسلوب كاثرين آن بورتر فى السرد السلس الشفاف للأحداث مع لمسات تهكمية من تلاعب الأقدار بمصير البشر . لا تلجأ إلى التحليل المسهب ، بل تستخدم الألفاظ والجمل المركزة القصيرة التى من شأنها تقديم أكبر شحنة من المعنى والدلالة وخاصة فيما يتصل بالدوافع السيكلوجية الدقيقة . وبالتالى فهى تجبر القارئ على القيام بدور أكثر إيجابية من دور المتلقى السلبى ، فعليه أن يصل إلى المعنى العام للقصة عن طريق إعمال فكره وتمحيصه لأنه لن يجده جاهزا أمام عينيه . ولعل المساعدة الوحيدة التى تقدمها له المؤلفة تتمثل فى رسمها الحى

والمدهش للشخصيات ، وتجسيدها لكل مستويات الصراع الدرامى . ولا شك أن هذا المستوى المادى الظاهرى للشخصيات والمواقف يتناقض مع المستوى الروحى الذى يبدو أكثر عمقاً ، والذى لا تصرح به المؤلفة بل تلمح إليه من بعيد ، وعلى القارئ أن يجهد نفسه قليلاً لكى يلتقطه .

لا نستطيع أن نفصل بين المضمون الفكرى وبين استيعابها لحياة الجنوب الأمريكى حيث الإحساس الثقيل بالذنب من جراء رواسب نظام الرق ، والهروب إلى الماضى بحثا وراء مثل لم تتحقق ، والارتباط بحياة زراعية بدائية ، والصراع مع الشمال فى حرب أهلية . هذه هى تركة الجنوب المثقلة التى انعكست على كل أعمال أدباء الجنوب . وإذا كانت كاثرين آن بورتر تشارك وليام فوكنر فى هذه الخطوط الفكرية العريضة ، إلا أنها لا تشاركه أسلوبه الرومانسى الحزين . فقد تميز أسلوبها بالانضباط والدقة فى اختيار الألفاظ والمعانى وانعكس هذا بالتالى على شطحات الجنوب وأحزانه بحيث وضعتها فى القالب الفنى الذى يتفادى الرومانسية الساذجة المسرفة فى العاطفة . وكان التساؤل الذى تطرحه دائما فى أعمالها : هل يمكن أن يصلح هذا الماضى ذو الرواسب والعقد لكى يكون نقطة انطلاق للمستقبل ؟ وبالطبع لم تقدم الإجابة المباشرة الساذجة له بل تركت لكل قارئ أن يخرج بالنتيجة التى تتراءى له . وإذا كان فوكنر قد اعتبر الكسل والخمول والضياع واليأس والخطيئة من بقايا عصر البطولة الضائعة فى الجنوب فإن كاثرين آن بورتر تنظر إلى هذه الصفات على أنها عقبات حقيقية فى سبيل إقامة الكيان الروحى للإنسان فى العصر الحاضر .

هناك شخصية رئيسية تعتمد عليها معظم قصصها . هذه الشخصية هى ميراندا التى تشكل علاقتها الحساسة مع عائلتها الأرستقراطية الجنوبية حجر الزاوية الذى تنهض عليه نظرة كاثرين آن بورتر وفهمها الشامل للجنوب . فى القصص الست الأولى فى مجموعة « البرج المائل » تبدو ميراندا مجرد طفلة تتشرب حياة الجنوب عام ١٩٠٣ . قد تبدو هذه القصص مجرد سلسلة حواديت فى الظاهر ، ولكنها مبنية بحرص ووعى شديدين لكى تصل إلى خاتمة يستوعب فيها القارئ المعنى العام لها دون الاعتماد على الحبكة التقليدية ، فنرى علاقة ميراندا بجدتها التى مازالت تعيش فى أصداء الأيام الخوالى حين انقسم البشر إلى سادة بيض وعبيد سود فهى ترنو إلى الماضى الذى تحبه تماما مثل خادمتها الزنجية وذلك على الرغم من أن أيامه كانت زاخرة بالمرارة لكليهما .

تبدأ ميراندا فى استقلالها الفكرى والعاطفى عندما تذهب لتشاهد عرضا بالسيرك ، حيث ترى الحياة على حقيقتها خالية من كل الأوهام والرواسب . وترتسم فى مخيلتها وجوه المهرجين الملطخة وكأنها جماجم موتى ، بينما يبدو العرض كله ممثلا للحياة بكل زيفها وخداعها . تتأكد هذه التجربة النفسية فى وجدان ميراندا عندما يقوم أخوها بسلخ أرنب ميت ويريها الأرانب الصغيرة داخله وكانت على وشك الخروج إلى الحياة . وتنمو شخصية ميراندا بعد أن شحنت برفض هذا النوع من الحياة . لم يكن الماضى بالنسبة لها واحة أحلام وأوهام تلجأ إليها من حين لآخر هربا من وطأة الحاضر ، لسبب بسيط وهو أنها لم تعش هذا الماضى مثل الأجيال القديمة المحيطة بها . ولذلك كانت قضيتها الأولى والأخيرة تتمثل فى كيفية تحقيق وجودها فى الحاضر . وهى قضية ليست سهلة بحكم أنها مجرد فرد واحد له طاقاته المحدودة وإمكاناته القليلة التى ربما لا تساعده فى بلوغ مثل هذا الهدف الحيوى والمصيرى .

فى قصة « وفاة قديمة » نرى ميراندا فى الثامنة عشرة من عمرها . وقد تزوجت – ليس اقتناعا بالزواج – ولكن كمهرب من حياة أسرتها الكئيبة . وعندما تعود إلى بيتها تقول لنفسها « إننى الوحيدة التى ليس لها مكان تستطيع العيش فيه . أين جيلى ؟ أين عائلتى ؟ وأين زمنى الذى لم أجده بعد ؟ » وينتهى بها الأمر إلى رفض كل الروابط التى تشدها إلى عائلتها وزوجها . فقد تحتم عليها أن تقوم باكتشافاتها بنفسها لكى تعثر على المعنى الحقيقى لحياتها . عندئذ ينغلق عقلها تماما – ليس بالنسبة للماضى – ولكن فى وجه الأوهام والأساطير المرتبطة به .

فى قصة « فرس شاحب ، فارس شاحب » تبدو ميراندا أكبر سنا وقد حطمها ماضيها إلى حد ما بحيث فقدت القدرة على الحب . وأصبح تاريخ حياتها يصور إنسانا هزمته القوانين والتقاليد والعادات التى بدأ حياته برفضها . من هنا كان الجانب المأسوى الملازم لشخصيات كاثرين آن بورتر . فهى تحدد هدفها الفنى فى كتابها « الأيام الخوالى » بأنها تحاول اكتشاف وفهم الدوافع والأحاسيس الإنسانية لكى تساعدها على تقطير وبلورة العلاقات والخبرات والتجارب التى يستطيع عقلها أن يستوعبها . لذلك تقول : « لقد اندمجت بكل حماس وسط هؤلاء الأفراد الذين يعيشون فى هذه البقاع الشاسعة التى هاجروا إليها . هؤلاء الذين يتحدون الأقدار ويخوضون الحروب ويبنون الحياة من أجل المستقبل » .

وعلى الرغم من حدة وعيها بالتطور الاجتماعى إلا أنها لم تركز عليه بقدر تسليط كل الأضواء على كفاح الإنسان الفرد . لم تكن حركة المجتمع سوى الإطار الخارجى المحيط بكفاح الفرد ، وبالتالى ابتعدت عن الواقعية الفوتوغرافية لاعتمادها على الدلالات الرمزية الموجودة فى مواقفها الدرامية والتى تنكشف بصفة خاصة فى لحظات التنوير . من هنا كانت الخصائص الفنية والفكرية التى تميزت بها قصص وروايات كاثرين آن بورتر ومنحتها شخصيتها المميزة .

24 James Baldwin

٢٤ جيمس بولدوين

(١٩٢٤ - ....)

أصبح من عادة الكتاب الذين يقدمون عرضا لرواية جديدة فى الصحف والمجلات ، أن ينهالوا عليها بالمديح والثناء مهما بلغت هذه الرواية حدًّا كبيرا من التفاهة والسطحية ؛ لأن المسألة – فى هذه الحالة – تدخل فى باب الدعاية التجارية أكثر من باب التحليل الموضوعى . وكان نتيجة هذا أن أعرض المثقفون الحقيقيون عن قراءة الروايات التى تعرض فى الصحف عند نشرها على أساس أن المسألة هى زيف فى زيف ، ولا يصح أن يقعوا ضحايا هذا الاتجاه السطحى ولكن هذا بدوره جنى على الروايات الجيدة التى تتعرض لها الصحف والمجلات بالتقديم فانصرف عنها النقاد والدارسون . من هذه الروايات رواية « سلطان الحب » لجيمس جولد كوزينز التى ماتت فى مهدها بسبب مقالة دوايت ماكدونالد التى نشرت فى مجلة كومنترى ، وكذلك رواية « سفينة الحمقى » لكاثرين آن بورتر التى لم يذكرها أحد بانتهاء السنة التى نشرت فيها .

لكن هناك بعض الروايات التى استطاعت اجتياز هذه المحنة مثل رواية « سيد الذباب » لوليام جولدنج ورواية « حديقة الغزال » لنورمان ميلر . فقد اعترفت بها الطبقة المثقفة ولكن بعد طول إهمال . فيبدو أن انتزاع الاعتراف بالمكانة يحتاج إلى وقت غير قصير . فاستتباب العدالة فى ميدان الأدب يسرى ببطء مخيف قد يموت معه أمل الروائى فى عودة الاهتمام بروايته المجنى عليها . ولعل هذا المعيار ينطبق على رواية الروائى الزنجى الأمريكى جيمس بولدوين التى منحها عنوان « ذلك البلد الآخر » فقد عانت من الإهمال أحيانا ومن التحقير أحيانا أخرى بحيث أصبحت وصمة للمثقف أن يطلع عليها أو يتصفحها أو حتى يتكلم عنها .

لست أحاول بهذه الدراسة أن أرد الاعتبار إلى بولدوين عن طريق إثارة الشفقة عليه . فهو وإن كان ضحية الأحكام النقدية العشوائية ، إلا أنه ليس من الضحايا التى تثير العطف والشفقة وهذا يرجع إلى أن روايتيه اللتين كتبها فى بداية حياته الأدبية : « اذهب وأخبر الجميع من فوق الجبل » ؛ « وغرفة جايوفانى » قد حصلتا على

قدر من المديح والثناء يزيد كثيرا عن قيمتها الحقيقية وخاصة روايته الثانية . لذلك يعتبر بعض النقاد أن الإهمال الذى قوبلت به رواية «ذلك البلد الآخر» كان على سبيل استتاب العدالة الأدبية التى استعادت من بولدوين جزءا من المديح الذى حصل عليه أكثر مما يستحق . وأيضا فإن هذه الرواية كانت أكبر الروايات الأمريكية الجديدة فى نسبة توزيعها ولذلك لم يتأثر بولدوين كثيرا بهجوم النقاد أو إهمالهم كذلك فإن بولدوين ليس ضحية تستحق الشفقة لأن روايته ليست فوق مستوى النقد . ففيها من العيوب والثغرات ما يمكن أن يهدم أية رواية أخرى من أساسها ، إذا عالجت مضمونا أقل فى الإثارة من المضمون الذى عالجته رواية بولدوين . .

الحماس على الجانب الآخر :

لا يعنى هذا الكلام أن رواية « ذلك البلد الآخر » لم تثر حماس أى ناقد بالمرة . وهذا يدل على أن نظرة النقاد إليها لم تكن عدائية بدون سبب موضوعى . فنحن لا ننسى المقالات المتحمسة التى عالجت الرواية مثل مقالة جرانفيل هيك فى مجلة « ستردای ريفيو » . فإذا كان بعض النقاد قد وجد أخطاء فى الحبكة أو البناء ، فى الحوار أو الشخصيات ، فى هذا الانكباب المبالغ فيه والذى يصف المواقف الجنسية بكل تفاصيلها التى تخرجها من مجال الأدب الرفيع إلى ميدان الأدب البورنوجرافى ، فهذا لا يمنع أن هؤلاء النقاد أنفسهم لم ينكروا وجود القوة الدافعة التى تنطوى عليها الرواية . حتى النقاد الذين أهالوا التراب على الرواية عبروا بصفة عامة عن إعجابهم البالغ بمواهب بولدوين الروائية وأنه يحتل مكان الصدارة بين روائيى أمريكا المعاصرين ؛ وأيضا عبروا عن أملهم فى أن يقدم بولدوين روايات أكثر نضجا فى المستقبل .

وجيمس بولدوين من الروائيين المعاصرين الذين لا يكفون عن تشريح النفس البشرية والتوغل داخل أحراشها حتى ولو لم يعجب هذا جمهور القراء الذى تعود على التسلية السريعة . فهو يتخذ من الرواية أداة حاسمة لمواجهة الواقع بكل جهامته ومرارته . فالجنس والموت والشذوذ والتفرقة العنصرية والفقر والجريمة والبؤس ، كلها نغمات رئيسية تتردد بين جنبات رواياته . وهو لا يخجل من معالجة أى مضمون طالما أن هدفه هو اكتشاف الإنسان بكل صراعاته ومتناقضاته . فالخجل — فى نظره — هو نوع من خيانة الأمانة الأدبية التى يحملها كل روائى صادق مع نفسه ومع الآخرين . فالفن الروائى الجميل كفيل بتغيير القبح الحياتى إلى كيان متناغم ومتناسق .

لكن الناقدة إليزابيث هاردويك تصر على اتهامها بولدوين بالبورنوجرافية وخاصة عندما يعالج المواقف الجنسية الصريحة التى تقترب كثيرا من الأدب المكشوف . بل إن الناقد ستانلى إدجار هيمان يؤكد أن انكباب بولدوين على وصف الجنس المكشوف لا يهدف إلى تشريح النفس البشرية ولكنه يرمى أساسا إلى الرواج التجارى . وهذا ينطبق بصفة خاصة على روايته الأخيرة « ذلك البلد الآخر » . ونفس التهمة يوجهها إليه الناقد بول جودمان الذى يقول : إن حياة الجنس فى المدينة المعاصرة هى الموضوع المفضل لدى جمهور قراء التسلية ولذلك يحرص بولدوين على تقديم هذه المشهيات لكى يجلب المزيد من الزبائن . ولكننا نعتقد أن هؤلاء النقاد قد انصبت كراهيتهم على الرواية ليس للأسباب التى ذكروها ، وإنما لنظرة بولدوين القاتمة والقاسية التى

لا تحاول أن تخفف من أعباء الحياة بل تركز العدسة على البشاعة والجهامة والصرامة التى تنطوى عليها الحياة الحديثة . وكان جرانفيل هيكس صادقا عندما وصف الرواية بأنها «عمل من أعمال العنف» وهذا العنف يقع على عاتق القارئ المسكين فى المقام الأول .

ذلك البلد الآخر :

لعل رواية « ذلك البلد الآخر » تجمع كل خصائص الفن الروائى عند جيمس بولدوين . ولذلك فالتعرض لها بالتحليل والتقييم يلقى الأضواء على معالجته لكل من الشكل والمضمون . فى هذه الرواية تستغرق الأحداث والمواقف سنة حاسمة وفاصلة من حياة الشخصيات التى تقطن عالما من تلك العوالم الغامضة التى تعيش تحت سطح الأرض حيث العلاقات الاجتماعية والجنسية من نوع مختلف يتميز بالتشابك والتعدد والتعقيد والشذوذ . من هذه الشخصيات الخمس اثنان من الزنوج : رافوس سكوت عازف الجاز الذى كان مشهورا فى يوم من الأيام . وأخته الصغرى إيدا المغنية ذات الصوت القوى الحزين . أما الشخصيات الثلاث الباقية فهى فيفالدو مور الصديق الحميم لرافوس ، وهو شاب غير متزوج ويمارس الكتابة والتأليف ولكنه لم يحظ برضى أى ناشر حتى الآن . وكاس سلينسكى المرأة التى تشاهد حياتها الزوجية وهى تنهار بين يديها فى حين لا تستطيع أن تفعل شيئاً . ثم الشخصية الخامسة والأخيرة : إريك جونز الممثل المسرحى الذى جاء من الجنوب ويعانى من الشذوذ الجنسى .

اصطلح النقاد على أن شخصية رافوس سكوت من أنضج الشخصيات التى ابتدعها بولدوين من حيث التأثير على القارئ والبقاء فى ذاكرته لمدة طويلة . فقد وقع فى حب فتاة بيضاء من الجنوب تدعى ليونا . وكانت العلاقة مسرفة فى العاطفية والمأسوية لدرجة أنها انتهت بانتحار رافوس وبإصابة ليونا بالجنون ، وبعد موت رافوس وقعت أخته إيدا فى حب فيفالدو . وقد عاشا معاً حياة عاصفة تقترب فى وحشيتها من حياة رافوس وليونا . لكننا نكتشف أن إيدا لم تكن مخلصة لفيفالدو الذى تخونه مع منتج تليفزيونى كان قد وعد بتقديمها على الشاشة الصغيرة والاستمرار فى دفعها على طريق الشهرة والمجد . وعلى الرغم من أن فيفالدو لم يكن مصابا بالشذوذ الجنسى ، إلا أنه على سبيل الانتقام السلبى اضطر إلى ممارسته مع إريك جونز . ومن خلال هذه الممارسة أيضا نعلم أنه فى فترة سابقة مارس رافوس نفس الشذوذ مع إريك برغم أنه لم يكن مصابا به أيضا بينما نجد إريك يتخطى حدود عالمه الشاذ ويدخل فى علاقة طبيعية مع الزوجة الفاضلة كاس سلينسكى التى سئمت من زوجها التافه الذى لم تحتمل حياتها معه منذ أن ألف رواية تافهة مثله لكنها حظت بنجاح شعبى كبير ، تسبب فى إصابته بالغرور الذى لا يحتمل

يريد بولدوين أن يخرج من كل هذا بأن التقسيمات البشرية التى تحيل الناس إلى أبيض وأسود لا يمكن أن تقف أمام الرغبات الطبيعية والشاذة على حد سواء . فالطبيعة البشرية تأبى هذه التصنيفات المتعسفة التى يضعها البشر تحقيقا لمآربهم الخفية وعقدهم النفسية . وهذه النظرة الإنسانية الشاملة هى التى جنبت رواية « ذلك البلد الآخر » أن تقع فى محظور الأدب الجنسى المكشوف ، فيصر بولدوين على أن الرواية الجادة هى التى تواجه

الواقع الإنسانى بكل صراعاته دون خجل أو عقد أو رواسب . حتى الأخلاق الاجتماعية التى تعارف عليها البشر لا ترتبط بالتقسيمات العنصرية التى آمنوا بها بفعل رواسب سابقة لا تمت إلى جوهر الإنسانية بصلة . فليس البيض أفضل من السود أو العكس . كلهم بشر يخضعون لنفس الرغبات والآمال والآلام والمعاناة . وحتى ممارسة الحب تظهر أن الحدود المعروفة التى تقسم البشر إلى ذكور وإناث قد يصيبها الاهتزاز بسبب الضغوط الاجتماعية والنفسية التى قد تبهظ كاهل الفرد فينحرف عن الطريق السوى للرغبة الطبيعية . ولا شك فإن سلوك الفرد يختلف عن سلوك الآخرين اختلاف بصمات الأصابع . فالنسبية هى التى تحكم نظرة الفرد إلى المجتمع وليست القوالب الفكرية التى سبق صبها . لذلك تتحتم المحافظة على الحب كقيمة نقية فى حياتنا ، لأنه بالتالى قادر على الحفاظ على المجتمع ككيان صحى للإنسان الجديد .

النظرة الليبرالية التقليدية :

قد يقول قائل : إن هذا الخط الفكرى الذى يبلوره جيمس بولدوين ليس بجديد على التراث العالمى للرواية ، لأنه ينبع من النظرة الليبرالية التقليدية تجاه الحياة والإنسان ، لكن الأمر ليس بهذه البساطة . فالجديد فى رواية بولدوين أنه يتعرض للجنس والشذوذ بمنتهى الصراحة ولكنه فى الوقت ذاته يلجأ إلى أسلوب بيوريتانى يتميز بالقسوة والصرامة التى لا ترحم كل الأفكار التقليدية التى تقسم البشر إلى عناصر وألوان . فهو يذهب بالقارئ إلى عالم وحشى رهيب تتحول فيه الرغبات الجنسية إلى آلام مروعة وكوابيس مستمرة ، بحيث يفقد القارئ أى ميل إلى الإثارة التى يهدف إليها الأدب المكشوف والفاضح ، وفى الوقت نفسه تجبر القارئ على مواجهة حقائق الحياة المروعة بكل رهبتها وعنفها . فعلى الروائى أن يواجه عنف الواقع بعنف أشد منه . من هنا كانت نظرة بولدوين الفنية والفكرية تتميز بالجدة والحداثة والبعد عن التقليدية والتكرار . فالفن الروائى – فى نظره – هو السلاح الذى يشهره الإنسان فى مواجهة الواقع المرير .

فإذا كان القارئ لا يؤمن بالتفرقة العنصرية فعليه أن يحيل إيمانه هذا إلى سلوك عملى . وإلا فليذهب إلى الجحيم هو وإيمانه . لذلك فروايات بولدوين لا تستجدى عطف البيض ولكنها تواجههم بسلوكهم العنصرى من خلال تشريح قطاعات المجتمع وسلوك أفراده بلا أدنى رحمة . فهو يبرز القوانين التى تحكم الوجود الإنسانى من خلال تحركات شخصياته وتفكيرهم وعواطفهم دون أن يعظ البيض استجداء لعطفهم على السود ، أى أنه يبلور – دراميا – كيف أن سلوك البيض مضاد لطبيعة البشرية ، ولذلك فإنهم يتحولون – دون أن يدروا – إلى أعداء لها . وعلى هذا يستحيل وجود أى منطق يبرر وجود التفرقة العنصرية . فلا مانع من تزاوج البيض والسود فالحب لا يعرف لونا واحداً ولكنه كل ألوان الحياة مجتمعة . وربما أدى عدم مقدرة البيض على الانفتاح على السود إلى عجزهم التدريجى على الانفتاح على الحياة نفسها وعن الاتصال بالآخرين بصفة عامة . وهذا معناه اقتلاع الحياة الطبيعية من جذورها .

لعل أهم إنجاز لبولدوين فى رواياته بصفة عامة أنه لم يلجأ إلى الوعظ الحماسى برغم أن المضمون قد يوحى إليه بالخطابة المباشرة دفاعا عن حقوق أبناء جلدته . لكن نظرته الفلسفية كانت أشمل من ذلك حيث وجد فى

الدفاع عن السود دفاعا عن البيض فى الوقت نفسه لأن الحياة والحب والجنس ، كلها عناصر لا تحتمل التجزئة أو التفرقة . وأيضا فإن منهجه الفنى فى بناء الرواية اعتمد على أدوات الروائى من خلق للشخصيات وتحريك للمواقف وتجسيد للأحداث وبلورة للحوار . . إلخ ولذلك تميزت تجربته الروائية بالخصوبة الإنسانية والثراء الفكرى .

وبرغم القسوة الصارمة التى يعالج بها بولدوين الواقع المرير ، فإننا نلمح عذوبة خفية وراء المواقف والشخصيات ، فالحياة – برغم كل شىء – شىء رائع يستحق أن نمتلكه وأن نحرص عليه بقدر الإمكان . فهى إذ كانت بمثابة العبء الثقيل أحيانا إلا أنه يتحتم على كل منا أن يحمله ويسير . وتختلف أقدار الناس فى الحياة باختلاف القوة والقدرة على احتمال مشاق المسيرة الخالدة والمتجددة ، وإذا كان هناك أناس من الضعف بحيث يتساقطون فى الطريق فيجب ألا نمنح أنفسنا الحق فى الحكم عليهم بقسوة . وإذا زاد عدد الساقطين فى الطريق ، عندئذ يجب أن نراجع أنفسنا وأن ندرك أن العيب ليس عيب الفرد ولكنه عيب المجتمع الذى يطحن الفرد بدون سبب منطقى ، ومن الواجب أن نجعل المجتمع أكثر ملاءمة لتلبية طلبات الإنسان .

ولكن بولدوين ليس متعاطفا بنفس الدرجة مع شخصياته ففى رواية « ذلك البلد الآخر » يتعاطف مع فيفالدو الكاتب الفاشل فنيا وتجاريا ، بينما ينحاز بلا رحمة ضد ريتشارد – زوج كاس سلينسكى – الكاتب الفاشل فنيا والناجح تجاريا . وأيضا فإن المقاييس التى يطبقها على البيض تتميز بالعقلانية والمنطق بينما تتميز المعايير التى يعامل بها السود بالعاطفة والانحياز . ولكنه بصفة عامة يلتمس العذر دائما للإنسان مما يجعل منهجه الواقعى الصارم يدخل فى نطاق الرومانسية أحيانا . وهذا ليس عيبا ولكنه يضيف من الأبعاد والأعماق ما يخصب عالمه الروائى القلق والمضطرب .

وإذا كان بولدوين قد اشتهر بكتابة المقالات التى نادى فيها بنفس الأفكار التى طاردته أيضا أثناء كتابة الروايات ، فإنه تمكن من التخلص من الأسلوب التقريرى الذى كان كفيلا بتحويل رواياته إلى أبحاث مطولة تعالج نفس القضايا . ولذلك استطاع أن يدخل الرواية العالمية المعاصرة من أوسع أبوابها . فقد استطاع أن يخلق من الشخصيات والمواقف ما يعد إضافة فنية جديرة بالتأمل والدراسة . وذلك أنه التزم بحتميات الفن الروائى وإن كان لم يف بكل متطلباته . ونحن لا نطلب منه الكمال ولكننا نثق فى إصراره على السير فى نفس الطريق من أجل المزيد من الإضافات والإنجازات .

٢٥ جيمس بيردى

25 James Purdy

(١٩٢٣ - .....)

جيمس بيردى روائى وكاتب قصة قصيرة يهتم ببلورة العلاقة العضوية بين الإنسان والمجتمع فى أعماله . فهو يرى أنها علاقة متبادلة تعتمد على التأثير والتأثر ، وأى نقد يوجه إلى المجتمع لابد وأن يوجه بالتالى إلى الفرد الذى يعد الوحدة الأولى لهذا المجتمع . والقيم التى يفتقدها المجتمع الحضرى المعاصر هى نفس القيم التى داسها الأفراد فى صراعهم اليومى من أجل المكاسب المادية . فمن المستحيل الفصل بين الجزء والكل ، ومن البديهى أنه لا يوجد مجتمع أساسا بدون أفراد . ولذلك يلجأ بيردى إلى منهج رواية الشطار التى ينتقل فيها البطل من مكان لآخر لكى تتجسد أمامنا الأبعاد التى يتأثر فيها بالمجتمع ، والمواقف التى تؤثر فيه بدوره . وعلى الرغم من أن روايات بيردى وقصصه تتناول المجتمع المعاصر بالنقد والسخرية ، إلا أنه من الصعب اعتبارها مجرد روايات اجتماعية تقليدية تلجأ إلى تسجيل الظواهر الاجتماعية طمعا فى إصلاح السلبيات وترسيخ الإيجابيات .

ولد جيمس بيردى فى المنطقة الريفية من ولاية أوهايو ، وهى المنطقة التى استمد منها خلفيته الوصفية فى رواية « ابن الأخ » ١٩٦٠ . تلقى تعليمه فى الغرب الأوسط وبعد حصوله على درجة الماجستير من جامعة شيكاغو سافر إلى الخارج حيث أمضى بعض الوقت محاضرا زائرا فى جامعة مدريد . بدأ حياته الأدبية بنشر مجموعة قصص قصيرة بعنوان « لون الظلام » ١٩٥٧ . وقد حازت اهتمام النقاد والدارسين . ولكن هذا الاهتمام زاد وتضاعف عندما أصدر روايته الأولى « مالكولم » التى يستخدم فيها منهج روايات الشطار لكى يتتبع بطله عبر سلسلة من المواقف المتتالية والمغامرات ذات المغزى . وكان بيردى ينسى نفسه أحيانا كروائى ويتقمص دور المفكر الاجتماعى بحيث يعلق على ضياع القيم فى مجتمع المدينة المعاصرة . فقد كان وعيه حادا بالفروق الأخلاقية الواضحة بين مجتمع المدينة ومجتمع القرية مما يؤثر بالتالى على فكر الفرد وسلوكه .

فى رواية « ابن الأخ » يعود بيردى إلى الخلفية الريفية حيث يتتبع محاولات بطلته آلما لكتابة سجل تذكارى

لحياة ابن أخيها الحبيب الذى جاءها نبأ مقتله . كانت آلما قد اعتزلت الاشتغال بالتدريس وقررت الانزواء بعيدا عن دوامة الحياة التى لم تجد لها معنى . شغلت وقت فراغها بتجميع مادة الكتاب الذى شرعت فى تأليفه . ولكن التطور الفعلى يطرأ على شخصيتها عندما تتكشف لها حقائق كثيرة عن حياة ابن أخيها الشاب ، وتتكشف لها فى الوقت نفسه عن مدى الخواء الذى تعانى منه فى حياتها الشخصية . بدأت تنظر إلى وجودها فى ضوء جديد دفعها إلى العودة مرة أخرى إلى خضم الحياة اليومية للمدينة الصغيرة التى تعيش فيها . فقد تسلحت بالوعى الناضج الذى جعلها تتأكد من أن معنى الحياة يكمن فى المواجهة الإيجابية لها ، حتى لو أدت هذه المواجهة إلى الموت . أما الحياة السلبية فهى الموت بعينه . وكم من بشر يعيشون على ظهر هذه الأرض ولكن وجودهم عديم الفاعلية تماما بينما مازال يؤثر فينا كثير من الأموات الذين رحلوا عن عالمنا منذ مئات السنين .

تميز أسلوب بيردى باللماحية وسرعة البديهة مع مهارة لغوية فى استخدام الألفاظ وتوظيف الجمل لإحداث الأثر الذى يريده فى نفسية القارئ . ولكى يهرب من قيود التسجيل الاجتماعى المباشر لجأ إلى التصوير السيريالى للمواقف فى بعض الأحيان حتى يمكنه من التوغل فى تيار الشعور واللاشعور عند بطلته ، ومن الخروج من التسلسل الزمنى التقليدى للأحداث . لم يؤثر تعاطفه مع شخصياته على نظرته الموضوعية إلى الشكل العام لروايته بل منح أسلوبه قوة ، وشخصياته حيوية ، ومواقفه سخونة ، وخاصة تلك المواقف التى عادت فيها بطلته إلى خضم الحياة اليومية مرة أخرى . وقد يبدو أسلوب بيردى فى الظاهر هادئا متزنا يميل إلى التحفظ ولكننا إذا تعمقنا أبعاده فسنجد أنها صاخبة بانفعالات النفس البشرية وصراعاتها المتناقضة .

وعلى الرغم من نجاح العنصر الدرامى فى روايات بيردى إلا أنه فشل عندما كتب للمسرح مسرحيتين : « الأطفال هم الوجود » و « الشروخ » وهذا يعنى أنه كان قادرا على توظيف الدراما فى الأعمال الروائية أى غير الدرامية ، بينما فشل فى استخدام الدراما فى الأعمال الدرامية . فمثلا نجد أن التطور الدرامى الذى يطرأ على الدوافع السيكلوجية المحركة لكل من شخصيتى آلما وبويد كان نابعا من داخلها ولذلك جاء مقنعا فكريا وفنيا لأن الخلاص جاء نتيجة طبيعية للتطور ، أما فى مسرحية « الشروخ » فقد فرض بيردى الخلاص على شخصياته من الخارج حتى ينهى به المسرحية وبالتالى لم يشعر القارئ أو المتفرج بأى إشباع نفسى أو فكرى . ويبدو أن التحليل النفسى الذى تتيحه الرواية هو الذى ساعد بيردى على الوصول إلى هذا الإقناع أو الإشباع . أما المسرحية بحكم اعتمادها أساسا على الحوار فلا تمنح الكاتب فرصة كبيرة لتحليل أدق المشاعر التى تنتاب الشخصية ، مما يجعل النهاية تبدو فجائية ومفروضة . وكان من الممكن أن يستخدم بيردى المنهج التعبيرى أو السيريالى للوصول إلى نتيجة مقنعة ، وخاصة أنه استخدم نفس الأسلوب فى رواية « ابن الأخ » لكنه لجأ إلى الشكل التقليدى الذى لم يسعفه فى مهمته .

لعل أكبر إنجاز لبيردى يتمثل فى اهتمامه الدائم بالحقائق الكونية الكامنة وراء الأحداث التى تبدو تافهة وعابرة وسطحية . ففى قصصه ورواياته نرى الأم التى تجبر ابنها على حرق صور أبيه الفوتوغرافية ، والشاب الذى يصدم أمه بتربية لحيته . والمرأة التى تشكو دائما من اسم أسرة زوجها ، والزوجة التى تطلب من زوجها العاجز

إحضار غراب لها . كل هذه اللمحات وغيرها قد تبدو مأسوية أو فكاهية ، لكنها تتجمع فى نهاية الأمر لكى تشكل الوجود الإنسانى بكل صراعاته وتناقضاته . يرى بيردى أن كل ما يحدث فى الحياة له دلالة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنظام الكونى كله . ولا يهم إذا كان هذا الحدث تافها أو مهما فى نظر الناس . ولكن على الأديب أن يجسد دائما هذه الدلالة لعله يجعل الناس أكثر قدرة على فهم الحياة .

26 Edward Bellamy

٢٦ إدوارد بيلامى

(١٨٥٠ - ١٨٩٨)

إدوارد بيلامى أديب أمريكى مارس كتابة الرواية كوسيلة فنية لتجسيد رؤيته الاجتماعية التى أراد بها أن يعيد صياغة التركيب الاجتماعى على سبيل التخلص من كل الضغوط التى تهدد الكيان الإنسانى للفرد . يؤمن أنه لا خير فى أدب لا ينشر الحب بين البشر ، ولا يوطد العلاقة بين الله والإنسان . لذلك رفض بيلامى كل آراء كارل ماركس فيما يختص بحتمية الصراع الدموى كنتيجة للحقد الطبقى ، لإيمانه بأن التطور الاجتماعى يمكن أن يتم عن طريق الإصلاح التدريجى الذى لا يحمل فى مراحله عنفا أو حقداً أو يترك من الرواسب ما يمكن أن ينفجر فيما بعد وخاصة إذا لم تكن النفوس صافية . وعلى الرغم من إيمان بيلامى بالاشتراكية وقيامه بالدعوة لها فى روايته ، إلا أنه رفض نموذج الاشتراكية الماركسية التى تجعل الكبت المستمر هو الصورة الوحيدة الممكنة للاستقرار الاجتماعى . فالاستقرار فى هذه الحالة قد يبدو على السطح فقط ، أما باطن المجتمع فيغلى بالصراعات والأحقاد التى يمنعها من الانفجار سطوة الحزب وسلطة الديكتاتور . وبرفضه للاشتراكية الماركسية كان بيلامى أمريكيا بمعنى الكلمة استوعب تراث أمته الذى قام أساسا على احترام الديمقراطية وحرية الفرد .

ولد بيلامى فى مدينة شلالات تشيكوبى فى ولاية ماساتشوستس لعائلة لها تاريخ طويل فى الاشتغال بسلك الكهنوت . وبالرغم من أنه لم يبد حماسا لمذهب دينى معين إلا أن طبيعته المتدينة جعلته يلتزم بالأخلاق التزاما صارما ، ويرفض الانقياد لأى مظهر من مظاهر الحياة المادية . وكان شعاره فى الحياة يتركز فى آية الانجيل التى تقول : إنه إذا أحببنا بعضنا بعضاً فإن الله يسكن فينا . ولعل حبه للإنسان بكل تناقضاته هو الذى دفعه إلى تكريس أدبه للإصلاح الروحى والاجتماعى . لذلك فإن مكانته فى الدراسات الاجتماعية لا تقل - إن لم تزد - عن مكانته فى مجال الرواية . ويبدو أنه لم يكن يفرق بين الرواية كفن والصحافة كحرفة . فكرس قلمه لنفس أفكاره واتجاهاته الاجتماعية سواء فى أعماله الروائية أو فى كتاباته الصحفية .

تلقى بيلامى تعليمه فى كلية يونيون ثم استأنفه فى ألمانيا . وعاد بعد ذلك إلى الولايات المتحدة لكى يدرس القانون ولكنه لم يمارس العمل به إطلاقا بل جرفه العمل الصحفى فانضم إلى هيئة تحرير جريدة « الإيفننج بوست » فى نيويورك . ثم رأس تحرير جريدة « يونيون » التى تصدر فى سبرنجفيلد بما ساتشوستس وبعدها أسس عام ١٨٨٠ جريدة « الديلى نيوز » فى نفس المدينة . وفى الوقت نفسه بدأ ممارسة كتابة الرواية بأسلوب خاص به هو دون أن يقلد النماذج التى سبقته . كانت أول رواية نشرت له مسلسلة عام ١٨٧٩ هى رواية « دوق ستوكبردج » التى اتخذت من ثورة دانيال شايز مضمونا لها . وهى حركة تمرد قام بها عمال الزراعة فى ماساتشوستس بين عامى ١٧٨٦ – ١٧٨٧ وتزعمها دانيال شايز . فقد تقدم مع مجموعة من الفلاحين والزراع بالتماس إلى الهيئة التشريعية لماساتشوستس لكى تصدر قانونا ماليا يخفض الضرائب ، ويوقف الحجز الذى يوقع على الأراضى وفاء للضريبة . واتخذ الالتماس شكل التمرد المسلح عندما قاد شايز فرقة مكونة من ١٢٠٠ من الثائرين ضد الأوضاع الاقتصادية المجحفة . وهاجموا ترسانة الأسلحة فى سبرنجفيلد . ولكن القوات الفيدرالية هبت للنجدة وقضت على التمرد فى مهده . ومع ذلك فقد كانت للثورة نتيجة إيجابية تمثلت فى امتناع المشرع عن تطبيق ضريبة مباشرة عام ١٨٨٧ ، بل خرجت الملابس والأدوات المنزلية والحرفية من نطاق الضريبة نهائيا . أعجب بيلامى بهذه الثورة من أجل العدالة الاجتماعية مما جعله يصبها فى قالب روائى يبرز من خلاله وجهة نظره فى الإصلاح الاجتماعى .

استمر بيلامى فى ممارسة الرواية فكتب « ستة ضد واحد » عام ١٨٧٨ عن رحلة كان قد قام بها إلى هاواى فى العام السابق . ثم كتب روايتين تشتملان على دراسة سيكلوجية عميقة تأثر فيهما بهوثورن الأولى : « عملية الدكتور هايدنهوف» ١٨٨٠ والأخرى : «أخت الآنسة لودينجتون» ١٨٨٤ . لكن شهرة بيلامى كروائى لم تأت إلا بعد كتابته لرواية « النظر إلى الخلف » ١٨٨٨ التى يقدم فيها خطة أو برنامجا محددا من أجل تحسين الواقع ورفع مستواه إلى آفاق عالم المثل . فهى تحكى قصة شاب من بوسطن استيقظ ذات صباح فوجد نفسه فى يوتوبيا أو عالم مثالى لا يمت إلى عالمنا هذا بصلة . والرواية كلها سرد لهذا العالم الوردى الجميل . لم يكن بيلامى أول من تزعم هذا الاتجاه فى الأدب الأمريكى بل سبقه إلى هذا هوثورن الذى كان يميل إلى الإصلاح الاجتماعى والوعظ الأخلاقى مما بدا أثره واضحا فى الملحق الذى ألحقه بيلامى فى نهاية روايته بعنوان « المساواة » كرد على الذين هاجموا إيمانه بالمساواة كنقطة انطلاق نحو عالم أفضل .

تسير أحداث رواية « النظر إلى الخلف » من عام ٢٠٠٠ إلى عام ١٨٨٧ أى فى تجاه مضاد لتيار الزمن ونجحت فى وقتها نجاحا باهرا وما زالت تقرأ حتى الآن ، وخاصة أنه رفض الشيوعية كحتمية للانتقال من الدولة الرأسمالية إلى الدولة الاشتراكية . وقد حاول عشرات من الروائيين تقليد بيلامى فى خلق يوتوبيا فى رواياتهم ، ولكن رواية بيلامى ظلت الرائدة فى مجالها لدرجة أنها كانت السبب فى تأسيس الحزب القومى الأمريكى الذى تبنى مبادئ بيلامى الاشتراكية التى ترفض قيام المجتمع الجديد بأسلوب كارل ماركس . وقد قال الناقد هيوود براون فى مقدمته لطبعة « النظر إلى الخلف » التى صدرت عام ١٩١٧ أن بيلامى نادى بضرورة قيام المجتمع التعاونى ولكن على الطريقة الأمريكية البحتة التى لا يمكن أن تتجاهل الكيان الفردى للإنسان .

كان الصدق الفنى رائدا لبيلامى سواء فى كتاباته أو تصرفاته ، فعلى الرغم من أن دور النشر حاولت إغراقه بالأموال حتى يتغاضى عن مبادئه فإنه ظل حريصا عليها ، وخاض حملات صحفية عنيفة على مدى عشر سنوات من أجل نشر أفكاره . وأنشأ مجلة « ذانيونيشن » عام ١٨٩١ لكى تساهم فى شرح وتفسير الأفكار التى تبلورت فى روايته « النظر إلى الخلف» . وفى عام ١٨٩٧ كتب دراسته النظرية عن مفهوم « المساواة » عنده وألحقها بروايته وتضمنت نقدا اقتصاديا جريئا للنظام الاجتماعى القائم على حساب الأرباح بصرف النظر عن الاعتبارات الإنسانية . أكد بيلامى أن المساواة هى حجر الزاوية الذى تنهض عليه الدولة الحق . وقد أثرت آراء بيلامى على كثير من المفكرين الذين أتوا من بعده ، ووضعها فى الاعتبار معظم المشرعين الاقتصاديين . أدى هذا بدوره إلى أن كثيراً من نبوءات بيلامى قد تحققت . هذا هو الأساس الذى قامت عليه مكانة بيلامى كروائى أمريكى .

من الواضح أن المضمون الفلسفى عند بيلامى قد طغى تماما على الشكل الفنى فى رواياته فلم يلتفت إليه النقاد . لكن هذا لا يعنى أنها كانت خالية من الجوانب الجمالية . فقد نجح بيلامى فى خلق جو مميز لروايته استطاع به أن يحتوى وجدان القارئ وعقله . وعلى الرغم من أن الخيال البحت كان المادة الخام التى استقى منها مضمونه فإن الرواية كانت زاخرة بالإسقاطات على الحياة المعاصرة مما جعلها مزيجا من المثالية والواقعية فى الوقت نفسه مما منحها خصوبة فكرية وفنية حافظت على حيويتها حتى الآن . من هنا كانت المكانة التى يتمتع بها إدوارد بيلامى سواء فى مجال الرواية أو فى ميدان الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

٢٧ صول بيلو 27 Saul Bellow

(١٩١٥ - ....)

صول بيلو روائى أمريكى معاصر من الحاصلين على جائزة نوبل للآداب . كان سابع من حصل من الأدباء الأمريكيين عليها إذ اختارته لجنة نوبل فائزا بها لعام ١٩٧٦ وبذلك انضم إلى قائمة الأدباء الأمريكيين الحاصلين عليها من أمثال سنكلير لويس ويوجين أونيل وإيرنست هيمنجواى وبيرك بك ووليم فوكنر وجون ستاينبك . لكن شهرة صول بيلو العالمية لا يمكن أن ترقى إلى مكانة هؤلاء الرواد بسبب انغلاقه على مضمون رئيسى فى أعماله الروائية ، يعالج فيه حياة الأقلية اليهودية الأمريكية بحكم انتمائه إليها دينيا وفكريا . وهى وإن كانت أقلية مؤثرة للغاية داخل المجتمع الأمريكى ، إلا أنها لا يمكن أن تثير اهتمام القارئ العالمى كما أثارت اهتمامه من قبل المضامين الفكرية التى عالجها لويس وأونيل وهيمنجواى وفوكنر وستاينبك .

ولد صول بيلو فى مدينة لاتشين بمقاطعة كويبك الكندية من أصل روسى يهودى . نزح إلى الولايات المتحدة بهدف الاستيطان منذ أيام الحرب العالمية الثانية ، ثم تلقى تعليمه فى جامعتى شيكاغو ونورث ويسترن بولاية ايلينوى . بدأ حياته الأدبية برواية « الإنسان المتأرجح » عام ١٩٤٤ ، « والضحية » ١٩٤٧ ، و « مغارات أوجى مارش » ١٩٥٣ ، و « عش يومك » ١٩٥٦ ، و « هندرسون ملك الأمطار » ١٩٥٩ ، و « هيرتزوج » ١٩٦٤ وروايات أخرى . كما كتب بعض المسرحيات التى لم تحز أية شهرة . ومع ذلك فقد كان السبب الرئيسى فى النجاح الذى حازته روايات صول بيلو نوعية المجتمع الأمريكى نفسه . فهو مجتمع يفتقر إلى الجذور التاريخية والأصول الحضارية الضاربة فى القدم ، وسرعان ما يبدى إعجابه الشديد بأى مظاهر توحى له بشىء من هذه الجذور والأصول . استغل بيلو هذه الظاهرة فى رواياته بحيث اعتمد فى مضمونها على التراث اليهودى الذى يعود إلى خمسة آلاف عام من التاريخ ، وسانده كبار النقاد بأقلامهم وأصواتهم فى المحافل الأدبية على أساس أنه رافد أدبى يضيف الكثير من الأصالة والعراقة إلى الأدب الأمريكى الذى لا يزيد عمره

عن قرنين من الزمان على أكثر تقدير . وعرف بيلو كيف يركب الموجة تماما فاصطنع نبرة جادة تنادى بأخلاقيات مستمدة من الفكر اليهودى . وكان يبدو فى بعض روايات له وكأنه نبى أتى لهؤلاء القوم البدائيين لكى يعلمهم الحكمة والفلسفة الأصيلة ، كما نجد فى روايتيه الأوليين « الإنسان المتأرجح » ١٩٤٤ و « الضحية » ١٩٤٧ .

والخطأ – فى نظر بيلو – لا يكمن فى بطله اليهودى بقدر ما يوجد فى المجتمع المحيط به . وقد ركب بيلو موجة الهجوم على المجتمع الأمريكى التى أثارتها روايات سنكلير لويس ووليام فوكنر وجون ستاينبك ، ولكن لأغراض غير تلك التى هدفوا إليها . كان هدفهم جعل المجتمع أكثر إنسانية بينما كان هدف بيلو هو تدعيم مكانة الفرد اليهودى فيه من خلال الظهور بمظهر الضحية البريئة مهما حصل على مغانم ومكاسب . وواضح من عنوان « الإنسان المتأرجح » و « الضحية » المدى الذى بلغه بيلو فى تكريس رواياته للدعاية السافرة للمواطن اليهودى الأمريكى الذى يحصل على كل الامتيازات الممكنة ولكنه لا يعترف بهذه الحقيقة أبدا .

إذا أخذنا روايتى « الضحية » و « مغامرات أوجى مارش » للتدليل على فكر بيلو وفنه ، سنجد أن بطله اليهودى ليفينثال فى الرواية الأولى يمثل اليهودى المطحون المضغوط المضطهد الضائع فى مدينة نيويورك التى تجسد المجتمع الأمريكى بكل جبروته وسطوته . ولعل تعاطف القراء الأمريكيين مع بطل بيلو يرجع إلى أنهم يشعرون بنفس الضغط والضياع الذى يسرى فى وجدان أى إنسان عادى يعيش فى المدينة الكبيرة . لكن بيلو يؤكد من خلال كل المواقف والأحداث أن سبب ضياع ليفينثال يعود إلى عقيدته اليهودية وليس إلى الكيان الاجتماعى الرهيب الذى تمثله مدينة نيويورك ، والذى يمكن أن يسحق أى إنسان بصرف النظر عن عقيدته الدينية .

أما فى رواية « مغامرات أوجى مارش » فيدخل بيلو على مضمونه المفضل تنويعة جديدة تتمثل فى بطله اليهودى أوجى الذى يملك من الإمكانيات الشخصية والفكرية والثقافية ما يرتفع به درجات عدة فوق المجتمع الذى يعيش فيه . حتى هفواته وسقطاته ينظر إليها على أنها هفوات وسقطات إنسان عظيم من طينة غير طينة البشر العاديين . فإذا أقدم على السرقة فإنه يسرق الكتب لأنها غذاء القلب والروح . وإذا مارس الدعارة فإنه يقول : إن الإنسان لا يمكن أن يتجاهل حاجته الملحة إلى الحب والتناغم والتلاحم . بل إن بيلو لم ينس أن يلعب بنغمة معاداة السامية التقليدية التى أغرم اليهود بإلصاق تهمتها بكل من يحاول أن يضع أمامهم مرآة صادقة لكى يروا فيها شخصيتهم الحقة . وبذلك لم يخرج بيلو برواياته من الجيتو اليهودى الشهير .

لعل الرواية الوحيدة لبيلو التى تنأى عن العنصرية الضيقة هى رواية « هندرسون ملك الأمطار » التى تنتمى إلى النوع الميتافيزيقى . فهندرسون هنا يمثل الإنسان الباحث عن الحقيقة والحكمة فى كل زمان ومكان . ولذلك كانت هذه الرواية أنضج روايات بيلو فنيا بحيث خلت من الانحياز والخطابة الأخلاقية المصطنعة ، وخرجت من الجيتو اليهودى المغلق إلى المجال الإنسانى الرحب . ولكن تظل رواية « هندرسون » نغمة شاذة بالنسبة للاتجاه الفكرى العام لبيلو .

مغامرات أوجى مارش :

تمثل رواية « مغامرات أوجى مارش » الاتجاه الفكرى الأساسى لبيلو . ففيها يقدم لنا بطله اليهودى فى دور الشطار المغامرين الذين عرفهم الأدب الشعبى فى مختلف بلاد العالم وعلى مر تاريخه . وكأن بيلو بهذا يريد أن يوحى من طرف خفى إلى الأمريكيين بأنهم يملكون الأدب الشعبى العريق فى شخصياته اليهودية وهو مدرك تماما أن الأدب الأمريكى يعد أحدث أدب بين الآداب العالمية العريقة وغير العريقة . لذلك يحيط بيلو بطله أوجى مارش بهالات من البطولة والأمجاد . بل غالبا مايطلق عليه لفظ «الملك» بكل ماتحمله هذه الكلمة من دلالات وظلال . فالعالم كله لا يتسع لهذا الملك الجديد الذى تغلفه مسحة من التراجيديا ممزوجة بالتنويعات الأخلاقية والميتافيزيقية . فكل شيء بالنسبة لأوجى عبارة عن جزء من عالم كبير واسع وممتد ليشمل تيار التاريخ الإنسانى كله بما يحمله من تداخل عضوى بين الأزمان والأجناس والصراعات والتناقضات والإرهاصات . و يمثل أوجى مارش هنا نقطة الالتقاء بين كل هذه العوامل الأزلية والأبدية ، أى أن بطل بيلو اليهودى يشكل بؤرة الحضارات الإنسانية التى تلتقى فيها وتتفرع منها . وهذا ما ينطبق بشكل آخر على ليفينثال بطل « الضحية » .

أما من ناحية الشكل الفنى لرواية « مغامرات أوجى مارش » فهى عبارة عن وجهة نظر البطل فى العالم والكون والأحياء . يبدو البطل مستقلا تمام الاستقلال عن هذا العالم برغم اختلاطه به ، وبالتالى فإنه يعيش حياته بوجهين : أحدهما يظهر به بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحيتهم ، والآخر ينظر به إلى الكون الشاسع الذى يتسع لفكره الرحب والشامل . وقد حاول بيلو أن يضفى ملامح الأسطورة على بطله كما نجد فى الفقرات التى تصف النسور ، وكأنه أحد أبطال الإلياذة أو الأوديسا . لكن بيلو فشل فى ذلك فشلا ذريعا بحيث بدت هذه الفقرات دخيلة ومقحمة على بناء الرواية .

أما رواية « هندرسون ملك الأمطار » فتقدم لنا بطلا يرفض حياته الارستقراطية الهانئة فى المجتمع الأمريكى ويهجره إلى أفريقيا فى رحلة لاكتشاف نفسه الضائعة . فالرواية هى رحلة فى وجدان البطل من خلال التحليل النفسى المستمر لخواطره المتداعية . يبدو أمامنا هندرسون رجلا ضخما عنيفا يبحث عن معنى حياته من خلال الأحاسيس المؤلمة على وجه الخصوص . ويدرك تماما أنه غير صالح لمخالطة الآخرين لأنه لم يدرك بعد من هو على وجه اليقين . فمعرفة الآخرين لابد أن تبدأ بمعرفة الذات ، وهندرسون لم يجد ذاته بعد ، وخاصة أن المجتمع الأمريكى المعاصر بدوامته الرهيبة لا يمنح الفرصة للإنسان حتى يجد نفسه أو حتى يبحث عنها . ولذلك كان عليه أن يرحل إلى المجتمع البدائى فى أفريقيا لعله ينأى عن العوامل المعقدة والمتشابكة التى تعوقه من أن يدرك كنه نفسه . فقد كان يطارده إحساس غريب ومرهق ، يجعله يوقن بأن المكان الذى يشغله فى الحياة هو مكان شخص آخر كان من الضرورى أن يشغله هو . ويبدو أمامه عبث الوجود مجسدا فى شخصه هو مما يدفعه إلى مواقف مضحكة ولكن لا معنى لها لأنه لا يجنى منها سوى الندم وتأنيب الضمير .

لكن المواقف التى تبدو فاقدة للمعنى إذا أخذ كل على حدة ، تبدو زاخرة بالإيحاءات الرمزية إذا نظرنا إليها من خلال النص الروائى ككل . فمثلا فى زمن الجفاف وندرة المياه يحاول هندرسون القضاء على الضفادع بحجة أنها

تلوث المياه داخل البرميل ، وتكون النتيجة أنه يفجر البرميل بما فيه من ضفادع . ولكن الحقيقة أنه يريد القضاء على التلوث الذى يشعر به كامنا فى أعماق نفسه وذلك بالتخلص من الضفادع التى يتجسد فيها ركوده وتعفنه . ولا يولد العنف سوى الدمار الذى يأتى عليه كما يأتى على كل أحاسيسه بالتلوث . لقد تمثلت مأساته فى ذلك الخوف من الركود والتعفن لرغبته الملحة فى الحياة التى تملأ إرادتها الجامحة كل دنياه ، لذلك فهو دائم البحث عن مخرج ، وعليه أن يتحرك بعيداً عن عالم الخنازير حين اشتغل بتربيتها ورعايتها ، إلى عالم الأسود حيث كل شىء يبدو على حقيقته الخطيرة التى لا تقبل الجدل . كانت رغبته الملحة والعارمة فى أن ينطلق بكيانه إلى آخر آفاق الوجود حيث يمتزج الجزء بالكل ، والكل بالجزء ويصير الكل واحدا . كانت حياته رحلة خارج أسوار الذات بهدف الاندماج تماما فى حياة الكوكب الذى يعيش عليه البشر.

يؤكد هندرسون أنه كتب على الجيل المعاصر من الأمريكيين أن يسيحوا فى أرجاء المعمورة فى محاولة مستميتة للبحث عن حكمة الحياة . ومن الواضح أن محاولة البحث عن الذات بالخروج عن دائرة الذات نفسها تمثل نغمة أساسية تتردد فى الأدب الأمريكى المعاصر. لذلك نجد أن هندرسون يردد تقريبا نفس الكلام الذى قاله من قبل أوجى مارش عندما يوضح موقف الإنسان من الكون فيقول : « لقد علمنا المجتمع المحيط بنا أن البحث عن النبل هو بمثابة الجرى وراء السراب . لكن القضية ليست بهذه البساطة لأن السراب الحقيقى هو فى الابتعاد عن تلك الأحاسيس النبيلة التى لا ترتفع بالإنسان فقط فوق مستوى وجوده الحيوانى بل تسمو به فوق كيانه الإنسانى أيضا . فعندما يدرك الجميع أن النبل وهم وسراب فقل على الدنيا السلام . تقول النصيحة التقليدية : كن واقعيا وفكر فيما يمكن عمله فعلا . لكن هذه النصيحة لا تخرج هى الأخرى عن كونها شعارا مزيفا . فأنا لا أستطيع أن أعيش الواقع إلا إذا فكرت فى تغييره . تلك هى العظمة الوحيدة التى يستطيع الإنسان أن يحققها . فالعظمة ليست بالذات المتضخمة ، ولا الكبرياء المزيف ، ولا التعالى على الآخرين . ولكنها فى امتزاج الذات بالموضوع ، والإنسان بالكون . ما أروع أن يبتلع الإنسان الكون كله داخل ذاته . هذا هو الخلود الحقيقى . فى تلك اللحظة يربأ الإنسان بنفسه من أن يأتى بالأفعال الهابطة . بل يتحتم علىّ أنا ألا أفرط فى إنسانيتى وإلا كان من الأفضل أن أقبع فى عقر دارى ولا أتحرك خارجه قيد أنملة . لا تظن بى الجنون عندما ترانى وأنا أقبل الأرض ، فهى أمنا كلنا منها خرجنا وإليها نعود » .

الإنسانية عبء ومسئولية :

والفكرة الأساس التى تسيطر على مضامين بيلو أن الإنسانية ليست مجرد وجود على سطح هذه الأرض ، ولكنها عبء ومسئولية أخلاقية من الطراز الأول . هكذا يبدو بيلو فى أفضل حالاته عندما ينسى أنه يهودى ، وأنه يكتب للبشر جميعا . لكن هذه السياحة الأخلاقية التى تقوم بها شخصيات بيلو لا تقتصر على رواياته فقط بل نجدها فى معظم الروايات العالمية الأمريكية المعاصرة . فقد أصبح الالتزام الأخلاقى ضرورة ملحة للمحافظة على كيان المجتمع . وهذا الاتجاه الفكرى مضاد لذلك الذى ساد فى أمريكا فى العشرينيات وكان يدعو إلى التحرر الأخلاقى وإطلاق الغرائز من عقالها تلبية لنداء الطبيعة . وكانت الروايات الأولى التى كتبها ف . سكوت

فتزجيرالد تجسد هذا الاتجاه وتبلوره . فقد ثارت كل شخصياته ضد الأخلاقيات التقليدية وانطلقت وراء الملذات حتى قضى على بعضها فى نهاية الأمر . وبالمثل فقد هاجمت شخصيات بيلو القيود الاجتماعية النابعة من بيئتها ولكن بحثا عن أخلاقيات جديدة هذه المرة ، أخلاقيات يمكن أن تكون أشد صرامة من سابقتها ولكنها تمنح الإنسان فرصة أكبر لكى يمتحن إرادته ، ويحقق ذاته على مستوى أرقى فى الإنسانية .

وكمحاولة للهرب من الجيتو اليهودى الذى فرضه بيلو على معظم شخصياته ، فقد حاول الاهتمام بقضايا الجنس البشرى على مر التاريخ وليس بقضايا المجتمع الأمريكى المعاصر فقط . ولذلك يعتبر الناقد جاك لودفيج رواية « هندرسون ملك الأمطار » تجسيدا لآراء برجسون ونيتشه فى التطور والارتقاء . فهى رواية تحاول تتبع موقف الإنسان من الكون وألغازه مع تحديد مكانه فيه ، والتركيز فيها على حركة الكون . أما فى رواية « مغامرات أوجى مارش » فالأضواء كلها مركزة على البطل فى مواجهة المجتمع والكون لدرجة أن ناقدا مثل ليزلى فيلدر قارنه بها كلبرى فن بطل مارك توين الشهير . كان قصد فيلدر من هذا هو وضع صول بيلو على نفس مستوى كاتب أمريكا القومى مارك توين . لكن المعايير النقدية الموضوعية توضح أن مارك توين كان أمريكيا بمعنى الكلمة ، فى حين لم يستطع صول بيلو التخلص من الإطار اليهودى الذى أحاط به فنه الروائى .

كانت القضية الأساسية الملحة على ذهن بيلو أنه حاول دائما إحاطة أبطاله بهالة من المجد والعظمة بمناسبة وبغير مناسبة . ففى رواية « هيرتزوج » كان البطل خاليا تماما من كل أسباب العظمة ، ومع ذلك نجده يتمسح فى الشخصيات العظيمة المعاصرة فعلا ويقوم بكتابة الخطابات والرسائل إليها . وليست كلها خطابات حقيقية بل بعضها من وحى خياله . وبذلك يمكننا القول بأن معظم أبطال بيلو مصابون بجنون العظمة بطريقة أو بأخرى . على سبيل المثال يظن هيرتزوج فى نفسه مخايل الأهمية والخطورة فيعلن على الملأ أنه سيقف بكل صلابة فى مواجهة كل ذى سلطة يحاول أن يدوس على كبريائه . ونظرا لهذا التطرف والمبالغة فى تصوير كبرياء البطل فإن الموقف انقلب إلى نقيضه وأصبح شخصية كوميدية تصل إلى حد الفارس .

وقد جنى اهتمام بيلو المبالغ فيه بأبطاله على الشخصيات الأخرى حيث بدت كأنها كائنات لا نعرفها ولا نستطيع حتى التعرف عليها . وهذا خطأ فنى غالبا ما يقع فيه الروائى الذى تسيطر عليه فكرة معينة ويحاول تجسيدها بكل الطرق فى شخصية بطله . عندئذ يهمل الشخصيات الأخرى وتتحول إلى مجرد أطياف أو ملامح فى شخصية البطل نفسها . أى أن بيلو نجح فى تقديم أبطال روائيين ولكنه فشل إلى حد كبير فى إبداع أعمال روائية . والسبب فى ذلك عقدته اليهودية التى تحكمت فى نظرته إلى المجتمع والكون ، وكانت بارزة ومسيطرة على الأحداث والمواقف والشخصيات على الرغم من محاولته صبغها بفلسفة كونية شاملة لا تحدها عقيدة أو جنس :

٢٨ ستيفن فنسنت بينيه Stephen Vincent Benét 28

(١٨٩٨ - ١٩٤٣)

ستيفن فنسنت بينيه أديب أمريكى مارس كتابة الشعر والرواية والمسرحية . لكنه اشتهر أساسا كشاعر من خلال قصائده السردية الطويلة التى تبلور الجوانب المختلفة للشخصية الأمريكية . لم يحاول اللجوء إلى الأفكار والمضامين العالمية لأنه وجد كفايته فى تراث الفكر الأمريكى . كان من الشعراء الذين يؤمنون بضرورة خضوع البحور والأوزان لتطور المضمون ، من هنا كان التنوع والتعدد الذى نجده فى توظيفه لهذه الأدوات الشعرية والذى أدى إلى حريته ومهارته فى استخدام التراكيب واللهجات المختلفة طبقا لنوعية الشخصية وتفكيرها وتمشيا مع خصائص الموقف وحتمياته . ولعل هذا الاهتمام بالشخصيات والمواقف يرجع إلى قدرته القصصية التى مكنته من ممارسة الرواية والقصة القصيرة ، والتى ارتفعت ببعض قصصه إلى مستوى عيون الأدب الأمريكى .

ولد ستيفن فنسنت بينيه فى مدينة بيت لحم بولاية بنسيلفانيا . تلقى تعليمه مابين كاليفورنيا وجورجيا وييل وباريس . بدأ حياته الأدبية بسلسلة متواضعة ولكن ناجحة من دواوين الشعر : « خمسة رجال وبومبى » ١٩١٥ ، و « مغامرة صغيرة » ١٩١٨ ، و « السموات والأرض » ١٩٢٠ ، و « موال وليام سيكامور » ١٩٢٣ ، و « نشوة النمر » ١٩٢٥ . ثم حصل على منحة زمالة من مؤسسة جوجنهايم ساعدته على السفر إلى باريس لكى يكمل ملحمته الشهيرة « جسد جون براون » ١٩٢٨ التى فازت بجائزة بوليتزر ، ووضعته فى الصفوف الأولى لشعراء أمريكا . فقد أصبحت هذه الملحمة من كلاسيكيات الأدب الأمريكى لماتحتويه من بانوراما واقعية للحرب الأهلية بكل ماتركته فى الوجدان الأمريكى من عواطف شتى ، ورواسب عميقة ، مما أغرى المخرج والممثل تشارلز لوتون بأن يحولها إلى مسرحية عرضت بنجاح فى نيويورك عام ١٩٥٣ ، ومنذ ذلك التاريخ لايخلو موسم مسرحى منها فى إحدى بقاع الولايات المتحدة على الأقل .

فى عام ١٩٣١ استمر بينيه فى إخراج دواوينه الشعرية فأصدر « مواويل وأشعار » ، ثم « كابوس عند

الظهيرة » ١٩٤٠ ، ثم « النجم الغربي » ١٩٤٣ ، والذى كان أول جزء فى ملحمة أمريكا التى لم يكملها بينيه بسبب وفاته فى نفس العام . وهو الاتجاه الذى كان قد بدأه عام ١٩٣٣ ، عندما كتب «كتاب الأمريكيين» الذى وجهه بصفة خاصة إلى الشباب لكى يعرفوا تاريخ وطنهم وتراثه ، وكان قد كتبه بالاشتراك مع زوجته روزمارى بينيه .

أما عن نشاطه فى مجال النثر القصصى فقد أصدر عدة مجموعات من القصص القصيرة منها على سبيل المثال : « الساعة الثالثة عشرة » ١٩٣٧ ، و « حكايات قبل منتصف الليل » ١٩٣٩ ، و « الدائرة الأخيرة » التى نشرت عام ١٩٤٦ بعد وفاته وتحتوى على مجموعة من أشعاره الأخيرة . ولعل أكبر إنجاز له فى مجال القصة يتمثل فى قصة « الشيطان ودانيال وبستر » التى أصبحت من كلاسيكيات الأدب الأمريكى منذ صدورها عام ١٩٣٧ وتحولت فيما بعد إلى أوبرا وضع موسيقاها دوجلاس مور . وكما كتب بينيه القصة القصيرة كتب الرواية أيضاً . ولكنه كان اقل توفيقا ونجاحا ، كما نجد فى رواية « البسونكى الأسبانى » ١٩٢٦ ، و « ابنة جيمس شور » ١٩٣٤ . ويقال إن موت بينيه المبكر كان نتيجة لإجهاده الشديد فى العمل الإعلامى فى أيام الحرب .

ولكى نتعرف على ملامح أدب بينيه يجدر بنا أن نستشهد ببعض أعماله الشعرية والقصصية لنرى حقيقة الإنجاز الذى أضافه إلى تراث الأدب الأمريكى . فى ملحمة « جسد جون براون » يجسد بينيه مجرى الأحداث التى أدت إلى الحرب الأهلية . تبدأ الملحمة بمقدمة عن الرق الذى داس على كرامة الإنسان ثم تتصاعد الأحداث إلى أن تصل إلى الغارة التى يشنها جون براون على معدية هاربر مما يؤدى إلى إعدامه فى النهاية . لاينحاز بينيه إلى أى جانب من جانبى الصراع بل ينظر إليهما نظرة محايدة مشوبة بروح المأساة والتأثر التى تتجسد خلال اللقطات والشخصيات التى إشتهرت فى الحرب والمعارك الفاصلة التى خاضتها ، والمآزق والصعاب التى تحملها سكان المدن الذين يعيشون فى منطقة الجبهة ، والأحداث التى تجرى على الحدود ، واللحظات الرومانسية العابرة التى سرعان ماتطحنها آلة الحرب الجهنمية والشباب، والرجال الذين خدموا فى الجيشين ثم السلام الذى يفرض نفسه أخيرا على ربوع البلاد . ومن الصور التى لاتنسى فى الملحمة : صورة لنكولن ، وجرانت وستونول جاكسون ، وجيفرسون ديفيز وغيرهم . ومن الواضح أن السرد الروائى فى الملحمة يعتمد على دراسة مستفيضة وإلمام شامل بكل الملابسات الدقيقة التى أحاطت بظروف الحرب وكأن بينيه أراد أن يكتب الإلياذة الأمريكية .

أما بالنسبة لأشهر قصصه فقد كتب بينيه « الشيطان ودانيال وبستر » الذى استخدم فيها مضمون أسطورة فاوست الشهيرة مع صبغها بالروح الأمريكية المحلية ، فالبطل جابزستون فلاح من نيوهامبشير باع روحه إلى الشيطان الذى جاء لكى ينفذ الصفقة المعقودة ويقبض على روح البطل . لكنه يلجأ إلى المحامى الأشهر دانيال وبستر حتى ينقذه من براثن هذا الشيطان الذى تمكن من إغرائه والإيقاع به . ومن خلال دفاعه الفصيح المستميت أمام هيئة المحلفين الفاسدين الشريرين ، يستطيع وبستر أن يحصل لستون على البراءة وإطلاق سراحه ، تجمع القصة بين الخيال والواقع فى توليفة درامية لاتعرف الفصل بينهما ، وإن كان بينيه قد جسد روح التفاؤل الأمريكى الذى يؤكد إمكانية الإنسان . لقهر كل قوى الشر التى تتربص به فقد جاءت النهاية مختلفة عن خاتمة

فاوست الذى يسلم فيها روحه للشيطان طبقا للصك المعقود بينهما والذى لافكاك منه .

فى قصة «نساء السبى» ١٩٢٦ ضمن مجموعة «الساعة الثالثة عشرة» يستخدم بينيه الحادثة الرومانية القديمة التى تغتصب فيها نساء السبى ، أساسا لقصته . كتبت هذه القصة المثيرة أمام خلفية وصفية مستمدة من مناظر وادى تينيسى الذى تنتقل إليه عائلة مكونة من سبعة أبناء بعد وفاة الأب والأم والخادمة ويصبح من الواضح أن المنزل فى حاجة إلى العنصر النسائى لكى يستقيم حاله . ويحل الإخوة المشكلة باختطاف سبع عرائس بالجملة ، تقابلن معهم فى حفلة راقصة ، وتنتهى القصة نهاية سعيدة تعبر عن روح التفاؤل التى تسرى فى قصص أمريكية كثيرة ولكى نقدر القصة حق قدرها يجب أن نتذوقها على المستوى الفولكلورى البسيط البعيد عن تعقيدات الحياة الحديثة

يبدو أن روح الخفة والمرح كانت تتجلى فى قصص بينيه أكثر من قصائده التى كان يضع فيها كل جديته بل صرامته . فى قصيدة « صلاة ليزيح الله غمة الديكتاتورية » ١٩٣٥ يهاجم بينيه روح الرعب التى أثارها صعود هتلر وموسولينى وستالين إلى المكان الذى يتحكمون منه فى مقدرات العالم . كانت القصيدة شحنة متفجرة من الغضب ، وصورة زاخرة بالرعب مما يحدث فى الدولة الشمولية لهؤلاء المواطنين الذين قد يعارضون النظم الحديدية المفروضة عليهم . نجد نفس الجدية والصرامة فى قصيدة « الملك داود » ١٩٢٣ التى يكتبها بينيه بأسلوب الموال حول القصة المثيرة للخطيئة والتوبة التى ارتكبها النبى داود كما وردت فى سفر صاموئيل الثانى فى العهد القديم . تبدو الخطيئة وكأنها القدر الذى يطارد الإنسان حيثما حل ، ولكن فى استطاعة الإنسان أن يقهرها بسلاح التوبة البتار . وهذا يؤكد نغمة التفاؤل مرة أخرى فى أعمال بينيه حيث يستطيع الإنسان إثبات إرادته . ولعل هذا هو تميز بينيه عن معظم أدباء عصره الذين تركوا العنان للتشاؤم لكى يسيطر على أعمالهم ، لكن تفاؤل بينيه لم يكن ساذجا ومصطنعا بل استمده من ملامح الشخصية الأمريكية التى استطاعت أن تتصدر الحضارة الإنسانية المعاصرة فى مدة لا تزيد عن قرنين فقط .

29 Mark Twain

٢٩ مارك توين

(١٨٣٥ – ١٩١٠)

مارك توين هو الاسم المستعار لصامويل لانجهورن كليمنز . اتخذه فى أثناء عمله على السفن المبحرة على نهر المسيسبى ، وكان قد سمعه مرارا على ألسنة البحارة عندما كانوا يصيحون معلنين أن عمق النهر تحت السفينة بلغ اثنتى عشرة قدما « اثنان من مقياس الفاثوم » وكان اصطلاح مارك توين يطلق على هذه الدرجة من مقياس العمق . ونظرا للصلة النفسية الوثيقة بين صامويل لانجهورن كليمنز ونهر المسيسبى الذى شكل كثيرا من أعماله الأدبية فيما بعد ، فقد رأى أن يستعير لنفسه اسما يذكره دائما بالنهر الحبيب إلى قلبه . كان ارتباطه بالنهر صورة مصغرة لارتباطه بوطنه الأمريكى الأكبر . فقد رفض مارك توين أن يسير على نهج معاصريه الأمريكيين الذين أغرموا بكل ماهو أوروبى فى الأدب والفن والفكر والثقافه . بل كان يرى أن الأصالة الحقة هى التى تدفع الأديب إلى البحث عن جذور أدبه فى تربة وطنه ، فمن الممكن استيراد أى شىء إلا الأدب والفن . هذا بالإضافة إلى كراهيته المطلقة للنظام الإقطاعى الذى ساد أوروبا فى القرن التاسع عشر وارتبط تاريخيا بتجار الحروب الأثرياء الذين ضحوا بأبناء الوطن فى سبيل مضاعفة ثرواتهم ولعل شخصية جان دارك كانت بمثابة الرمز الأوروبى الوحيد الذى حاز إعجابه وكتب عنه باستفاضة ، وعلى الرغم من روح المرح والدعابة والفكاهة التى إشتهر بها مارك توين ، إلا أنها كانت تحمل فى طياتها تهكما قاسيا وسخرية مريرة من العقائد والنظم الاجتماعية والحكومية التى طالما علمت الناس التفاهة والسطحية والرياء والخداع والجشع .

ولد مارك توين فى مدينة هانيبال بولاية ميزورى التى تقع على نهر المسيسبى . كان أبوه من الباحثين عن الثروة ، والضاربين فى طول البلاد وعرضها ، وقد تشبع مارك توين بروح البحث والكشف وترك المدرسة عندما كان فى العاشرة وانطلق ليعيش صباه وشبابه فى حياة زاخرة بالمغامرات والترحال ، لكنه بعد وفاة أبيه عمل صبيا فى دار للطباعة كانت بالنسبة له مدرسة أخرى إذ أنه قرأ فيها كل ماقامت بطبعه من كتب . وبالفعل بدأ فى هذه

الفترة مراسلة الصحف والمجلات ثم دفعه حبه للترحال إلى الاشتغال بحارا على إحدى عابرات نهر المسيسيبى ، ثم جنديا فى الجيش الكونفدرالى فى الحرب الأهلية لمدة أسابيع قليلة ، ثم مراسلا متنقلا فى نيفادا وكاليفورنيا . كان الترحال المستمر منبعا لاينضب لمعرفة الحياة والنفس البشرية فى صورها المتعددة ويعترف أن جميع الشخصيات التى قدمها فى رواياته كانت مستمدة من الأشخاص الذين قابلهم وعمل معهم فى الوظائف الكثيرة التى قام بها فى مختلف الولايات . مكنته هذه الحياة العريضة من الاختلاط بأنماط عدة من البشر ، وبالتالى استطاع أن يتوغل داخل مشاعرهم واكتسب بذلك القدرة على استيعاب روح الفكاهة والسخرية والتهكم التى تقابل حقائق الحياة المرة بابتسامة أوضحكة مدركة لتناقضاتها اللانهائية .

بدأ مارك توين حياته الأدبية بالاشتغال بالصحافة مثل كثير من الأدباء الأمريكيين ، ومن خلال الصور والمواقف واللقطات التى كانت تنشرها له الصحف ، استطاع أن يكتشف لنفسه منهجا أدبيا روائيا خاصا به أدى به إلى كتابة أول رواية له بعنوان «الضفدعة القافزة المبجلة» عام ١٨٦٥ . كانت عبارة عن لوحات متتابعة للمشاهد التى رآها والأشخاص الذين قابلهم . وقد اكتسب شهرة عريضة بعد نشرها فى مختلف جوانب الحياة هناك ، مدته فيا بعد بمادة خصبة لسلسلة قيمة من المحاضرات ألقاها بعد عودته إلى الوطن . تراوحت حياته بعد ذلك بين إلقاء المحاضرات والتنقل بين مختلف البلاد ، ويكفى أن نعرف أنه عبر المحيط الأطلنطى عشرين مرة وقضى ثلاث عشرة سنة بعيدا عن وطنه . وكانت رواياته بصفة عامة الصدى الفنى لتنقلاته سواء داخل أوخارج الولايات المتحدة ، ولذلك تشكل السيرة الذاتية والمشاهدات الشخصية المادة الخام لمعظمها . هذا لايقلل من القيمة الفنية لرواياته لأن رؤيته الفكرية المتميزة ، وروحه الساخرة المتهكمة ، وإيمانه بالتلقائية المتدفقة التى يتحتم وجودها فى السرد الروائى ، كل هذه العناصر جعلت منه رائدا طليعيا فى مجال الرواية الأمريكية . فقد تمكن من أن يمزج بين العناصر المتناقضة والمتنافرة سواء فى الشخصيات أو المواقف أو وجهات النظر بحيث لم تعد مجرد تسجيل لمشاهدات شخصية . لذلك قال إيرنست هيمنجواى : إن كل الأدب الأمريكى ينبع من كتاب «هاكلبرى فن» لمارك توين فهو أفضل كتاب أنتجه الأدب الأمريكى حتى الآن .

رائد الرواية الأمريكية :

يعد مارك توين رائد الرواية الأمريكية بلامنازع . كان أول أديب يبحث عن الأصالة الفنية ولايحاول تقليد الأنماط الأوربية ، وتمكن من بلورة الشخصية الأمريكية من خلال صورة الفنية المتتابعة لوادى المسيسيبى الشاسع الذى يمثل القلب النابض للولايات المتحدة . أما الروائيون الأمريكيون الذين سبقوه مثل هوثورن وميلفيل وهاولز فقد ساروا على نفس النهج الأوروبى فى التأليف الروائى ، وإن كان بعض الروائيين قد ثاروا ضد هذه التبعية إلا أن مارك توين كان يتميز باللامبالاة تجاه الأدب الأوروبى ، ليس عن جهل ولكن بحثا عن جذور الشخصية الأمريكية التى حتمت عليه الالتصاق بوجدان الإنسان الأمريكى وفكره ، وأدى هذا إلى البحث عن أشكال جديدة غير تقليدية . لذلك عندما زار أوروبا لأول مرة وكتب رواية « السذج خارج الوطن» ١٨٦٩ كنتيجة لهذه الزيارة ، لم يكن تأثيرها عليه هذا التأثير الذى تمارسه على الشخص القادم من

منطقة متخلفة حضاريا بحيث يصاب أفقه الضيق بالانبهار والدهشة ، بل تمثل تأثير أوروبا عليه فى تلك اللامبالاة التى نظر بها إليها .

كانت هذه النظرة اللامبالية سببا فى هجوم النقاد المغرمين بأوروبا عليه واتهامه بالجهل وضيق الأفق ولكنهم لم يفهموه على حقيقته فقد كان باحثا عن الأصالة القومية . وإذا كانت روح الدعابة والسخرية فى بعض رواياته تميل إلى الخروج عن حدود اللياقة والذوق العام التقليدى ، إلاأن هذا لايقلل من قيمة مارك توين على الإطلاق . فقد كان يعتقد أن أول شروط الشخصية القومية تتمثل فى الاستقلال التام والنظرة الموضوعية إلى الشخصيات القومية الأخرى . يقول الناقد برنارد دى فوتو : إن جيلين من القراء لم يفهما رواية « السذج خارج الوطن » الفهم الصحيح ، واعتبرا مارك توين مجرد كاتب فكاهى مسل وليس أديبا ذا نظرة ورؤية فنية معينة . ويبدو أن نشأة مارك توين فى أعماق وادى المسيسيبى كانت سببا فى عدم انتمائه الفكرى والأدبى إلى التقاليد الأوروبية . كان الوادى بعيدا عن الساحل الشرق الموازى لأوروبا . وعندما ذهب مارك توين إلى أوربا كان قد تشبع بمقومات الشخصية الأمريكية الآخذة فى التكوين .

وإذا كان مارك توين قد رفض الانبهار بالشخصية الأوروبية فمن الضرورى البحث عن الأسباب التى جعلته يقتنع بخصائص الحياة الأمريكية كما اختبرها بنفسه . عاش مارك توين صباه فى مدينة هانيبال التى تطل على نهر المسيسيبى وعلى الرغم من صغرها فإنها تعد نموذجا للوادى الكبير بحياته التى تجمع بين النعاس والبهجة والحيوية . كان موقعها الجغرافى سببا فى هذه الحيوية ، لأنها كانت على الطريق الذى يربط بين الشرق القديم والغرب البكر . وكان المهاجرون القادمون من أوروبا عبر الساحل الشرقى يتدفقون بالآلاف مارين بهانيبال فى طريقهم إلى سانت لويس التى تقع فى الجنوب على بعد ثمانين ميلا . فى هذه المدينة الصغيرة عرف مارك توين الزنوج والعبيد والمحاربين والقتلة والهاربين من العدالة وعمال السفن والمغامرين الباحثين عن الثراء السريع ، ولكن على الرغم من هذه الحيوية المتدفقة فإن المدينة كانت تتميز بالنعاس والهدوء ، كما يحلو لمارك توين أن يصفها . وبمجرد أن تغادر السفينة المرساة يعود إلى المدينة الهدوء والنعاس والجو الريفى المطمئن .

كانت هذه الخلفية الوصفية التى ميزت أهم أعمال مارك توين مثل « توم سوير» ١٨٧٦ ، و « هاكلبرى فن » ١٨٨٤ ، و « الحياة على ضفاف المسيسيبى » ١٨٨٣ ، لقد كانت نظرة مارك توين إلى نهر المسيسيبى تضاهى نظرة قدماء المصريين إلى نهر النيل . كان المسيسيبى بالنسبة له يجمع بين العذوبة والسلام وأحيانا أخرى بين الحزن والوحدة ، وفى أحيان ثالثة يتجسد فيه الخطر الداهم . وقد انتقلت هذه الأحوال المتقلبة إلى أعمال مارك توين فمنحتها بدورها كثيرا من الحيوية والتدفق . ونجح فى تجسيد الحياة من خلال المزج العضوى بين الشخصيات والمشاهد ، وبذلك تحولت الخلفية الوصفية إلى عنصر حى نابض بالرؤية الفكرية والفنية .

الخلفية الثقافية العريضة :

يندهش الكثيرون عندما يعلمون أن عمل مارك توين فى شبابه المبكر فى إحدى المطابع قد أتاح له فرصة للمعرفة والثقافة لاتتيحها المدارس والمعاهد النظامية . استطاع أن يهضم الأدب الإنجليزى كله ولم يتعد سنوات

المراهقة بعد ، كما قرأ فى التاريخ والفلسفة وتمكن فيما بعد من إجادة عدة لغات من تلقاء نفسه . وهذا يدحض التهمة التى حاول بعض النقاد إلصاقها به ، وادعوا أنه جاهل ضيق الأفق لايكتب ولايسجل إلامايشاهده فقط . فنى رواية « هاكلبرى فن » مثلا نجد تأثرا برواية « دون كيشوت » وخاصة فى سخريته من البطولات الرومانسية التى وردت فى روايات السير وولتر سكوت وأيضا فى عنصر البيرليسك الذى يقلد مواقف شكسبير وشخصياته بأسلوب مثير للضحك . كان من المحتمل أن تتقيد عبقرية مارك توين باعتبارات شتى فى حالة تلقيه تعليما منتظما . ولكن ثقافته الذاتية المتنوعة شكلت مع فكره غير التقليدى مزيجا لانظير له من النظرة الشاملة للمجتمع والإنسان ، ومن الأسلوب المتفرد الذى لايكتبه إلامارك توين .

لعل أكبر خاصية اشتهر بها هى سرعة بديهته ولماحيته المرحة فى رواياته ولكن قد يخفى على البعض أن فى إمكانه الانتقال فى لحظة واحدة فقط من الدعابة المرحة إلى السخرية المرة . ومن يتعمق فى أدبه يكتشف أن عناصر الكآبة والحزن واليأس كانت أعمق وأشمل من روح الفكاهة التى اشتهر بها . ويبدو أن هذه الروح المرحة ظاهريا كانت مهربه الوحيد من الوقوع فى براثن اليأس المطلق المؤدى إلى الجنون . لكنها لم تطمس رؤيته الواضحة والمحددة لجوهر المأساة الذى ينطوى عليه هذا الكون ويشكل تردده بين الدعابة المشرقة والمرارة اليائسة المفتاح الرئيسى لفهم أدبه كله . لذلك لايعد مارك توين بالبساطة والسهولة التى يعتقدها البعض فى رواياته . فهذه نظرة القراء السذج الباحثين عن التسلية المؤقتة والإضحاك السريع . ورواية مثل « هاكلبرى فن » فى نظرهم ليست سوى صورة مرحة لمرتع للأوغاد على نهر المسيسيبى . ولكن الذى يتعمق فى قراءتها سيكتشف أن روح الدعابة والمرح الظاهرية تحتوى على جهامة مظلمة تبلغ حد المأساة . ويكفى وجود ينجر جيم طريد المجتمع وضحيته ، والذى يضارع فى بطولته بطولة هاكلبرى‌فن نفسه .

كان كلما تقدم العمر بمارك توين ، كانت روح المرارة تطغى على كل ماعداها من عناصر أخرى فى الرواية . فقد تحول مرح « توم سوير » إلى كآبة « الرجل الذى أفسد هايدلبرج » التى يهاجم فيها الرياء والتفاخر والثقة المزيفة بالنفس وغيرها من السلبيات التى تعتور الشخصيات فى المجتمع الإقليمى المحدود . كان مارك توين قد حدد موقفه الفكرى من خلال تأييده للحرية الفردية فى مواجهة بطش النظام الاجتماعى . ويبدو أنه كان متأثرا إلى حد كبير بالكاتب الإنجليزى جوناثان سويفت مؤلف « رحلات جاليفر » . فقد عذبته حيرة الإنسان فى الكون ، وبرز هذا العذاب فى كتاباته الأخيرة مثل « الرجل الذى افسد هايدلبرج و « ماهو الانسان » التى نشرت عام ١٩٠٦ بدون اسمه عليها ، ثم « الغريب الغامض » التى نشرت عام ١٩١٦ بعد موته . كان الإنسان فى نظره ذلك الغريب الغامض حتى بالنسبة لنفسه وليس بالنسبة للكون فقط .

لم تكن نظرة مارك توين ناقمة على الحياة فحسب ، بل كانت ناقمة أيضا على نفسه وحتى على أعماله الأدبية . كان يحس فى كثير من الأحيان أنه مهما كتب فلن يعبر عما يجيش بصدره تجاه الكون والأحياء . لذلك كان على وشك أن يتوقف فى أثناء كتابة « هاكلبرى فن » وأن يتخلص مما كتبه بالفعل . وكانت النتيجة أنه لم يتمها إلابعد ست سنوات من التوقف المتردد والمحير . عاد إلى تكرار هذه العملية المقلقة فى أعمال أخرى تركها بدون أن تكتمل ، ولم ينشر معظمها حتى الآن ، وعلى الرغم من الرؤية المحددة التى تميز أعماله وتدمغها بطابع خاص

بها ، فإن حيرته المعذبة النابعة من غموض الكون وتعقيده ، منعته من الوصول إلى فلسفة ناضجة متكاملة ترى الحياة كلها فى شمولها من خلال نظرة موضوعية لاتتعلق بالأمل أوتهرب من اليأس . ولعل الفلسفة المحددة التى وصل إليها فى أواخر حياته قد تمثلت فى الحتمية القدرية التى تؤكد أنه لايوجد اختيار حقيقى للإنسان فى هذا الكون ، وأن عليه أن يرضخ لكل ماتأتى به الأقدار .

هناك ظاهرة واضحة فى روايات مارك توين وهى أنها تكاد تخلو من الشخصيات النسائية الآسرة . وباستثناء « الذكريات الشخصية لجان دارك » التى نرى فيها إعجاب مارك توين البالغ بشخصية جان دارك ، فإن عالمه هو عالم الصبية والشباب والرجال . لكن يبدو أيضا أن سبب كتابته عن جان دارك أنه استغل خلفيته الثقافية العريضة فى مجال التاريخ لكى يجسد موقف الإنسان تجاه الكون من خلال شخصيتها الآسرة . وهذه الخلفية التاريخية لعبت دورا حيويا هاما فى روايات مثل « الأمير والفقير » ١٨٨٢ و « يانكى من كونيتيكت فى بلاط الملك آرثر » ١٨٨٩ اللتين قدم فيهما صورة خيالية زاخرة بالتهكم الساخر والإسقاطات الواقعية من خلال إنجلترا تحت حكم الملك آرثر . أى أن سياحة مارك توين لم تقتصر على الجغرافيا بل انطلقت إلى التاريخ لكى تنتقل من عصر إلى آخر . وهذا يدل على تنوع اهتماماته الفكرية والفنية .

تتمثل الإنجازات الحقيقية التى أضافها مارك توين إلى الأدب الأمريكى فى أنه جعل من اللهجة الأمريكية الدارجة لغة تصلح للحوار الأدبى بعيدا عن القوالب اللغوية التقليدية التى وفدت إلى الأدب الأمريكى من أوروبا . كما استطاع أيضا أن يحطم التبعية الأمريكية لأدباء أوروبا الذين تعودوا على اعتبار الأدب الأمريكى مجرد محاولات ساذجة لقوم قليلى الحظ فى الثقافة والفكر والمعرفة ، وغاية مناهم أن يقلدوا الأنماط الأوروبية . وإذا كان كوبر وإرفنج وبو وويتمان قد مهدوا الطريق نحو الشخصية المستقلة للأدب الأمريكى ، فقد نجح مارك توين فى إرساء تقاليد هذه الشخصية وإجبار العالم الخارجى على النظر إليها بعين الاحترام ، ومازالت رواياته حتى الآن من أكثر الروايات رواجا فى أوروبا بصفة خاصة والعالم الذى يتحدث الإنجليزية بصفة عامة . فقد اكتشف الناس الجانب الجاد والخطير الكامن وراء مرحه الظاهرى . ويكفى للتدليل على جديته تأكيده العملى الذى أوضح للأمريكيين أن استقلالهم الحقيقى عن إنجلترا وأوروبا لن يكتمل إلابالاستقلال الفكرى والفنى .

كانت النظرة الموضوعية هى السمة المميزة لمعالجة مارك توين لشخصياته . فعندما هاجم التأثير الأوروبى على الأمريكيين لم تأخذه الحمية لكى يدافع عن كل ماهو أمريكى سواء كان إيجابيا أوسلبيا بل وقف بالمرصاد لكل السلبيات المرتبطة بالشخصية الأمريكية ، وسخر كل أسلحته فى السخرية القاسية والتهكم المرير فى تعرية كل هذه السلبيات مثل الجهل ، والعجرفة ، والعنجهية ، وضيق الأفق ، والثقة المزيفة بالنفس ، وسيطرة القيم المادية على كل ماعداها من قيم إنسانية أخرى . وقد تقبله القراء بسعة صدر بسبب روح الدعابة المشرقة التى تبدو وكأنها تهاجم هذه السلبيات فى رفق ولين ، بينما باطنها ينطوى على هجوم كاسح لكل القيم المزيفة التى يتخذ منها الأمريكيون أساسا لتفكيرهم وسلوكهم . هذا مانجده فى رواية «السذج خارج الوطن» على سبيل المثال حيث يصف فيها زيارة له مع أصدقائه الأمريكيين إلى كل من روما وجنوا . هناك يسمعون لأول مرة فى حياتهم باسم مايكل انجلو على لسان مرشدهم السياحى فى الفاتيكان . وعندما تبدأ الجولة فى روما يعودون إلى تعذيب

مرشدهم بنفس الأسئلة الجاهلة الغبية عن مايكل إنجلو. ويدور الحوار كالآتى :

« لقد أرانا المرشد شكلا لإنسان وقال : إنه تمثال من البرونز

فنظرنا إليه بلامبالاة ثم سأله الطبيب الأمريكى : هل هو تمثال لمايكل أنجلو؟

جاءت إجابة المرشد بالنفى.

قادنا المرشد إلى حلبة المؤتمرات الرومانية القديمة. فسأل الطبيب مرة أخرى :

هل بناها مايكل انجلو؟

حملق المرشد فيه وقال : لقد بنيت قبله بألف سنة على الأقل.

وعندما وصلنا إلى المسلة المصرية. أعاد الطبيب نفس السؤال عن مايكل أنجلو!

فصرخ المرشد : سادتى.. سادتى.. إنها بنيت قبله بألفى سنة على الأقل!!

ويعلق مارك توين فى سرده الروائى على هذا الحوار الساخر فيقول :

« لقد بلغ الإرهاق بالمرشد منتهاه بسبب هذا السؤال الذى لا يريد أن يتوقف لدرجة أنه كان يبدو أحيانا وكأنه خائف من أن يرينا أى شىء آخر. لقد حاول البائس كل المحاولات الممكنة وغير الممكنة لكى يجعلنا ندرك أن مايكل أنجلو كان مسئولا فقط عن خلق جزء من العالم وليس العالم كله. لكنه لم يفلح بعد ويبدو أنه لن يفلح. فقد كانت هذه الأسئلة ضرورية حتى لا يبدو الجهل والبله علينا. لذلك كان على المرشد أن يستمر فى معاناته. ولا يهم إذا لم يكن مستمتعا بأداء عمله، يكفى استمتاعنا نحن ». هكذا كان السرد الروائى عند مارك توين زاخرا بالسخرية اللاذعة والتهكم اللاذع. فالسذج هم الأمريكيون القادمون للاطلاع على الحضارة الأوروبية العريقة التى لا يملكون مثلها فى بلدهم. ولذلك تميزت نظرة مارك توين إلى كل من الشخصية الأوروبية والشخصية الأمريكية بالموضوعية الفنية. لم ينبهر بالحضارة الأوروبية كما فعل معاصروه الذين كانوا مجرد مقلدين وتابعين لها، وفى الوقت نفسه لم يمجد كل ما هو أمريكى لأنه ابتعد تماما عن التعصب الأعمى لأبناء وطنه. ولقد استفاد أدبه إلى حد كبير من هذه الموضوعية واستطاع أن يتعدى حدود الزمان والمكان لارتباطه بتناقضات الإنسان الملازمة دائما لتكوينه. فهو لم يصور مجرد أنماط أوروبية وأمريكية بل حرص على تجسيد القيم الإنسانية من خلال شخصياته القريبة من قلوب القراء. وساعده على ذلك قدرته الفائقة على استخدام روح الفكاهة اللاذعة، وأحيانا أسلوب السخرية المريرة بالإضافة إلى تحويل اللهجات الدارجة والعامية إلى لغة فنية يصوغ بها حواره مما يجعل الشخصيات تنبض بالحياة وتنأى عن الافتعال والتصنع.

لكن لا يعنى هذا أنه لم يقع فى بعض الأخطاء الفنية. فلم يكن واعيا بضرورات الشكل الفنى مما جعل معظم رواياته عبارة عن سلسلة أو حلقات من المواقف والمشاهد التى يمكن أن تتوقف بعد أى مشهد و يمكن فى الوقت نفسه أن تستمر إلى مالا نهاية ويبدو أن عمله فى الصحافة قد أثر إلى حد كبير على أسلوبه الروائى ؛ فكان يهتم بالموقف الذى يسرده فى حد ذاته من غير أن تكون له نظرة شاملة إلى بناء العمل ككل. ولعلنا نغفر له هذا الخطأ الذى يمكن أن يقع فيه أى رائد مثله لا يملك التقاليد الراسخة السابقة عليه والتى تمنحه من الوعى الحاد ما يجعله يدرك الوحدة العضوية لعمله. ومع هذا فقد تسبب أسلوبه العفوى التلقائى فى أن تنبض رواياته بالحياة

وتقدم لنا عالما خاصا له ملامحه المميزة . من هذاالعالم سعى مارك توين إلى الوقوف مع الإنسان ضد كل الضغوط التى تحاول سحقه . وكان هذا واضحا فى مضمونه الفكرى الذى يستخدم كل أدوات الكوميديا والسخرية والحوار والوصف وغيره من الحيل الفنية لكى يساند كل القيم الإنسانية التى ينساها الناس فى صراعهم المعيشى .

٣٠ آلن تيت

30 Allen Tate

(١٨٩٩ - ....)

آلن تيت شاعر أمريكى معاصر وكاتب سيرة ومقال ورواية ومن زعماء مدرسة النقد الحديث التى ساهم فيها بقسط وافر من الدراسات والأبحاث مع كل من جون كرو رانسم وروبرت بن وارين وكليانث بروكس . وقد تأثر شعره الميتافيزيقى إلى حد كبير بمنهج ت . س . إليوت . واستطاع بشعره ونقده أن يحرز مكانة قيادية مرموقة عند المثقفين والمفكرين الأمريكيين . قام بتقييم اشعار معاصريه من أمثال إليوت وباوند ، ومن خلال هذا المنهج النقدى العملى استطاع أن يقدم نظريته فى الشعر والنقد . فهو يؤمن بأن هناك صلة عضوية متبادلة بين الحياة والفن ، فى المواقف التى تحاكى فيها الحياة الفن . وإذا كان الشعر يزيد من وعينا بالحياة مهما كانت معقدة فى حركتها ومعناها ، فإنه بذلك يكون ذا تأثير فى أى نشاط إنسانى ، ومنه العمل السياسى . يقول تيت إن الاعتراف بهذه الحقيقة ليس من شأن عصرنا لأنها قديمة جدا ، وما زدناه فيها يعتبر انحرافا عن معناها العام . ويعترف تيت بأن المسئولية السياسية للشاعر تضايقه ، وهو يبحثها فى مقالة له بعنوان « الشاعر مسئول أمام من ؟ » لأنها تثيره أكثر مما تضجره . فهو يرى أن على الشاعر مسئولية عظيمة خاصة به : إنها المسئولية بأن يكون شاعرا بمعنى الكلمة ، وأن ينظم القصائد لا أن يعيش على الضجيج الذى يثيره شعره . لذلك فالشعر يتناقض تماما مع الخطابة ، ويحمل تيت فى نفسه شكا عميقا ، وظنا سيئا بهؤلاء الشعراء الخطباء . فمها يكن هناك من أشياء أخرى مرغوبة قد يؤمنون بها فإنهم لا يؤمنون بالشعر . إنهم يعتقدون أن الشعراء يجب أن يكتبوا مقالات أو ربما سيرهم الذاتية ، ويشجعوا الجمهور بإلهاب حماسه ، ويؤازروا هذا الجانب أو ذا حسنا كان أم سيئا . لكن تيت يؤكد أن هذا النشاط لا يمت إلى مجال الشعر بصلة . فالشعر يعيد صياغة الحياة ككل ، ولا يرتبط بأحد عناصرها على حدة ، حتى ولو كان هذا العنصر مؤثرا إلى حد كبير مثل العنصر السياسى .

ولد آلن تيت فى كنتكى ، وتخرج فى جامعة فاندربيلت عام ١٩٢٢ . وكان قد بدأ حياته العملية فى ميدان

الأعمال الحرة لكنه أثبت فشلا ذريعا جعله يبحث عن الطريق الذى يناسب مواهبه وملكاته وثقافته . عندئذ دخل السلك الأكاديمى وعمل مدرسا ثم أستاذا للغة الإنجليزية فى جامعة برنستون . كما شارك أيضا فى تدريس الشعر فى هذه الجامعة فى الفترة ما بين عامى ١٩٣٩ و١٩٤٢ . ثم قام بالتدريس فى جامعة نيويورك وجامعة شيكاغو ، كما حاضر فى الشعر الحديث فى روما ، ومثل بلاده فى عدد من المؤتمرات ، وهو عضو فى المعهد الوطنى للفنون والآداب . وابتداء من عام ١٩٥١ أصبح أستاذا للغة الإنجليزية وآدابها فى جامعة مينيسوتا . كما رأس تحرير مجلة « سوانى ريفيو » الأدبية والنقدية التى كانت تصدرها جامعة الجنوب فى بلدة سوانى بولاية تينسى ؛ وكانت تصدر نصف شهرية ؛ وأسسها الأستاذ و . ب . ترنت عام ١٨٩٢ . وهى تهتم أساسا بالشئون الثقافية والفكرية لولايات الجنوب الأمريكى . وعندما أشرف عليها آلن تيت فى منتصف الأربعينيات ، قام بتوسيع اهتماماتها وركز بصفة خاصة على المفهوم الجديد للشعر والنثر والنقد .

أما عن الإنجازات الفردية لتيت فقد بدأ حياته كاتبا للسيرة كما نجد فى كتابه « ستونول جاكسون » ١٩٢٨ ، و « جيفرسون ديفيز » ١٩٢٩ ، لكن قيمته الحقيقية تنهض على شعره الذى يشمل ديوانه الأول « السيد بوب وقصائد أخرى » ١٩٢٨ ، و « قصائد ١٩٢٨ – ١٩٣١ » صدر عام ١٩٣٢ ، ثم « البحر الأبيض المتوسط وقصائد أخرى » ١٩٣٦ ، وديوان « بحر الشتاء » ١٩٤٥ . أما عن كتاباته النقدية فقد أصدر « مقالات رجعية عن الشعر والأفكار » ١٩٣٦ ، و « المنطق فى الجنون » ١٩٤١ ، و « عن حدود الشعر » ١٩٤٨ ، و « الشيطان المعزول » ١٩٥٢ . وكان قد جرب أيضا كتابة الرواية فكتب « الآباء » ١٩٣٨ وفى عام ١٩٥٩ قام تيت بجمع أهم مقالاته فى كتاب بعنوان « مقالات مجمعة » .

أثر الجنوب الأمريكى :

وآلن تيت من الشعراء الأمريكيين الجنوبيين الذين تأثروا إلى حد بعيد بالقضايا والمشكلات التى عرفت بها هذه المنطقة . وكان قد انضم مع جون كرورانسم وروبرت بن وارين إلى « الجماعة الهاربة » التى قال عنها الناقد ليونارد كاسبر : إنها كانت هاربة من الإقليمية العقيمة ، والأسطورة التى فات أوانها ، والذكريات المرتبطة بحياة الجنوب الهادئة الوادعة التى لن تعود . ومن أثر الجنوب الأمريكى على تيت اهتمامه أيضا بالحرب الأهلية التى ركز عليها معظم كتاباته الأولى كما نجد فى « ستونول جاكسون » الذى يحلل فيه العلاقة بين الالتزام التاريخى للإنسان تجاه منطقته وبين الاهتمام المبالغ فيه بالذات والذى يهدد كل القيم القديمة بالاندثار . استمرت هذه التنويعات فى كتابات تيت وبرزت مرة أخرى فى روايته « الآباء » وفى مجموعة من مقالاته ، وفى قصيدته « أغنية إلى الميت الكونفدرالى » التى قال عنها : إن شكلها الفنى يحتوى على الصراع بين مبدأ الإيمان الحى بتقاليد الجنوب التى اندثرت فعلا ، وبين العالم المفتت الذى يحيط بالجنوب . أى أنه صراع بين شخصية الجنوب التى تحاول أن تتماسك وبين شخصية العالم المحيط بها ، بين التماسك والتحلل ، بين النظام والفوضى .

هذا الصراع بين الضدين يمثل النغمة الأساسية فى شعر تيت . يقول ر . ب . بلاكمور – مستخدما نقد صامويل جونسون للشعراء الميتافيزيقيين – إن فى شعر تيت صورا تجسد العنف والتشتت والانفجار لكنها تخضع

كلها للنظام الصارم الذى يفرض به تيت شكله الفنى عليها . أما الناقد كليانث بروكس فيقول : إن شعر تيت يعيد أمجاد القرن السابع عشر . لكن إيفور وينترز لم يكن متعاطفا مع تيت بنفس الدرجة بحيث قال : إن كل ما نجده فى شعر تيت عبارة عن قوالب تقليدية يصب فيها عواطفه الجياشة . أما إذا ابتعدنا عن الأحكام النقدية المتناقضة ، فإننا نلحظ أنه على الرغم من سيادة التلاعب بالألفاظ واستخدام لغة المفارقة فى شعر تيت فإنه يعيد إلى الأذهان تلك الرعشة المحمومة التى عرفت بها قصائد إدجار آلان بو . فنى قصيدة « الذئاب » يقول تيت :

« فى الغرفة المجاورة كانت الذئاب فى الانتظار
رءوسها خفيفة ، متطلعة ، لاهثة
ليس فى الظلام ما يحول بينى وبينها
سوى ذلك الباب الأبيض ببقعة الضياء
لم تكن لتوجد فى القاعة أو البيت
وخلف الباب الأمامى سمعت دقات
خطوات رجل على درجات السلم »

هذا الجو المحموم المسحور المشبع بالأرواح والأشباح لم يكن ليوجد إلا فى شعر بو . لكن تيت لم يترك العنان لشطحات الخيال لكى تحطم البناء الصارم الذى إشتهرت به قصائده ، لدرجة أن زوجته الشاعرة الأمريكية إيزابيلا جاردنر قد تأثرت به إلى حد كبير بحيث تميزت قصائدها بالتركيز الشديد والتكثيف الحاد كما نجد فى ديوانها « أعياد ميلاد من المحيط » ١٩٥٥ وديوان « المرأة » ١٩٦١ .

لعل أكبر إنجاز لتيت أن منهجه النقدى لم يكن لينفصل عن إنتاجه الشعرى . فهو يعتقد أن الشعر الناضج يعتمد على درجة التعادل بين المخصص والمجرد ؛ فالشاعر الناجح هو الذى يستطيع أن يجعل المخصص – أى الجسم المحدد الذى يخلقه – مساويا للمجرد – أى الإحساس الذى يهدف إلى إثارته . وبالطبع فإن ما ينطبق على الشعر ينطبق على الفروع والأشكال الأخرى للأدب . هذا ما حاول تيت أن يعمله دائما فى أشعاره . وهو يحدد فى مقالته « وظيفة النقد فى الوقت الحاضر » الدور الذى يجب على الناقد أن يقوم به حتى يساعد القارئ على الوصول إلى أفضل استيعاب وتذوق للقصيدة . لذلك يرى أن التفسير التاريخى والسيكلوجى والبيولوجى للأدب قد عبر على أقل تقدير عن فوضى روحية ، برغم أن الأدب بطبيعته ضد أية فوضى روحية . فوظيفة الناقد هى بلوغ تلك المعرفة الخاصة والفريدة والكاملة التى تمدنا أشكال الفن العظيمة بها . وهذه المعرفة لا تعنى التوثيق أو المعلومات التاريخية والسياسية والأكاديمية بصفة عامة ، وذلك على النقيض من إيمان الدارسين الأكاديميين الذين ظنوا أن الأدب عبارة عن مجرد تاريخ يجب أن يدرس مثل أى فرع من فروع المعلومات .

يهاجم تيت الاتجاه السيكلوجى الذى نادى به ا . ا . رتشاردز فى كتابه « أصول النقد الأدبى » فيقول : إن رتشاردز قد اكتشف أن صورة العالم التى وصلت إلينا عن شعر كل العصور السابقة لعصر العلم كانت زائفة من الناحية العلمية . فالأشياء والإشارات والعمليات التى يكتب عنها الشعراء . حتى المحدثون منهم لا يمكن التحقق من صحتها بأى من مقاييس العلم المعروفة لدينا ، ذلك لأن رتشاردز يؤمن بأن الشعراء متخلفون فى العلوم ،

وبأن كلمات القصيدة ليست سوى إشارات يتحتم عليها أن تشير إلى شيء ما ، وهذا ما لا تفعله كلمات أحسن القصائد طبقا لاعتقاد تيت ؛ فالقصيدة تحدد شيئا مجسدا ولا تشير إليه مجرد إشارة ، ولكن رتشاردز ينتهى إلى أن الشعر ينبغى أن يعيد تنظيم أذهاننا لأنه على الرغم من أن العلم شيء حقيقى ملموس ، فإنه قد أخفق فى أن يجلب لنا النظام الذهنى . وعلى الرغم من أن الشعر نشاط وهمى زائف فإنه استطاع أن يرتب أذهاننا ويمنحها الراحة والانطلاق . وينتهى تيت إلى أن نظرة رتشاردز للأدب كانت محدودة لأن الأدب هو المعرفة الكاملة بالخبرة الإنسانية . وبالمعرفة يعنى تيت ذلك الفهم الفريد والمتنوع للعالم ، ولا يقدر على ذلك سوى الإنسان الذى يخترق بفكره الثاقب المظاهر المتغيرة .

التوتر فى الشعر :

يقول تيت فى مقالة « التوتر فى الشعر » إن كل القصائد الجيدة تشترك معاً فى خاصية التوتر التى تمكن القراء من تذوقها على نحو أفضل . والمعنى العام والكامل للقصيدة يكمن فى هذه الخاصية التى ينفرد بها الشعر كنشاط فكرى وجمالى . فالتوتر عبارة عن البناء الكامل المنظم لكل المفاهيم والدلالات والأحاسيس التى تحتويها القصيدة . فكل دلالة تؤدى إلى التى تليها وهكذا يتكامل المعنى عند نهاية القصيدة بانتهاء الشحنة التى حملها التوتر الخاص بها . وإذا لم يحدث أى اتساق بين أية مرحلة والمرحلة التى تليها فى السياق ، فإن القصيدة تفقد معناها العام ، وبالتالى تضيع شحنة التوتر التى تمنح القصيدة الحياة النابضة الخاصة بها ، أى التى تمنحها قيمتها المطلقة .

يكمل تيت هذا المعنى فى مقالة « الشعر والمطلق » فيقول : إن الفكرة كلمة لا معنى ولا وجود لها فى القصيدة . فهى لا تسبق القصيدة أو تصنعها . فكل ما يسبق القصيدة هو حاجة الشاعر الملحة داخله إلى إقامة كيان جميل لم يكن له وجود من قبل . فهو يملك رؤية إلى الكون والوجود وهذه الرؤية لها تنويعات ومستويات وتفريعات متعددة . ومن حين لآخر تبرز على سطح وجدانه أو ذهنه إحدى هذه التنويعات ولا تهدأ إلا عندما تتجسد فى قصيدة جديدة . وبذلك تكون القصيدة هى التى تصنع الفكرة وتخلقها . فالموت – مثلا – ليس فكرة ولكنه عملية لها مراحلها المتعددة . ولو كان الأمر بخلاف ذلك لأصبح كل الناس شعراء ، تماما مثلما يظن أشخاص كثيرون أنهم شعراء لأن لديهم ما يظنون أنه مشاعر شعرية تجاه الأشياء . فليست هناك أفكار شعرية يمكن استخلاصها من القصائد الجيدة . وأية محاولة لاستخراج الفكرة من القصيدة لا يعنى إلا بعثرتها وقتلها . فالقصيدة كل مطلق بمعنى أنه لا يوجد أى شيء آخر يمكن أن يتجاوزها .

فى مقالة « الذبابة الحائمة : تعليق على الخيال وعالم الواقع » يحلل العلاقة بين الشعر والواقع كشيء موضوعى خارج عنا . وهذه العلاقة تؤكد لنا أن الخيال أرفع درجة من الحقيقة . فالخيال هو القوة المحركة وراء الواقع الظاهرى للأشياء . ولذلك فوظيفة الشاعر أن يلفت الأنظار إلى كل ما يستطيع أن يراه ، إن مهمته أن يخلق مالم يعرف حتى الآن ، وكناقد أن يعرف أشكاله . لم ير الإنسان صورته الحقة فى أى عصر إلا بفضل الشاعر أو الأديب . وقد علمنا الأدب الحديث أن الأديب لم يشارك مشاركة تامة فى حركة المجتمع فحسب ، بل أكد لنا

كذلك أنه ليس هناك إنسان آخر غيره قد قام بهذه المهمة كما حملها الأديب على عاتقه.

يعترف تيت أن الصلة التى تربط الشعر والأدب الخيالى الرفيع بالحركة الاجتماعية لم تكن تلقى الاهتمام الكافى سواء بالتأييد أو الرفض . فلم يعرف أحد ماهية تلك الصلة على وجه التحديد . لكن لا ريب فى أن الشعر ، حتى شعر مالارميه ، له تأثير ما فى السلوك ، وذلك بالقدر الذى يؤثر به فى عواطفنا . والسؤال الآن هو : إلى أى مدى يؤثر الشعر فى تفكير الإنسان وبالتالى فى سلوكه ؟ إن المركب الكلى الذى يجمع بين الإحساس والفكر ، وبين العقيدة النظرية والتجربة الاجتماعية . والذى ينبع منه الشعر ، إنما هو العامل الرئيسى ذو الدلالة الذى ينبغى أن يتنبه له الشاعر قبل أى شىء آخر ، وإلا فستفقد لغته الصدق الفنى ، وهو حلقة الاتصال العضوى بين الشىء والكلمة . وعدم تحقيق هذا الشرط الأساسى المتمثل فى الصدق الفنى ينتج شعرا مفتعلا لا يستطيع الوصول إلى أعماق الطبيعة الإنسانية . إن الطبيعة الإنسانية يجب أن تتجسد وتتبلور فى اللغة حتى يتعرف عليها الناس ، وبالتالى يعرفون الطريق السليم الذى يجب عليهم أن يسيروا فيه .

أما الرأى بأن الشعراء يدلون الناس على ما ينبغى فعله فى الأزمات ، ويفترض فيهم أن يقوموا بدور مشرعى النظام الاجتماعى ، فمعنى ذلك أننا نطلب منهم بأن يتنصلوا من مسئوليتهم الدقيقة التى هى بكل بساطة صدق التجربة الإنسانية بكل شمولها . والشاعر ليس مسئولا فى هذا الصدد أمام أى شخص أو سلطة سوى ضميره بالمفهوم الفرنسى لكلمة ضمير ، أى العمل المشترك والمتبادل بين المعرفة والحكمة . وهذا الضمير أتاح للشاعر الناضج إرساء تقاليد صارمة ومقاييس مطلقة لا تتغير بتغير الأوضاع الاجتماعية . وإذا كان المجتمع يمر بأزمة طاحنة فلا يعنى هذا أن يتخلى الشاعر عن تقاليده ومقاييسه فى سبيل التهوين من الأزمة . وإلا ضاعت كل المقاييس التى تحدد حركة المجتمع على حقيقتها . وهكذا فالشاعر ليس مسئولا أمام المجتمع حتى يقدم له ما يرغب فيه لأن مسئوليته تتركز فى دوره كشاعر مسئول عن قمته الخاصة ومسئول عن سيطرته على زمام لغة لها نظامها ، ولا تتحاشى التجسيد الكامل للحقيقة التى يحملها إليه وعيه . ويستشهد تيت بعبارة ييتس عندما يقول : إنه « ينبغى على الشاعر أن يحمل الحق والعدل فى فكرة واحدة » .

٣١ هنرى ديفيد ثورو — Henry David Thoreau 31

(١٨١٧ – ١٨٦٢)

لا يعد هنرى ديفيد ثورو من زمرة الأدباء بمعنى الكلمة . فقد اقتصر نشاطه الأدبى على بعض الأشعار والمقالات وأدب الرحلات . ولكن أثره الفكرى على الأدب الأمريكى منذ مراحله المبكرة يمتد ليصل إلى عصرنا هذا . كانت فلسفته الترانسيدنتالية التى ساهم فى إرساء دعائمها مع إيمرسون ، وحبه للطبيعة البرية ، وإيمانه بالحرية الفردية من الأفكار التى أثرت كثيرا فى وجدان جيله والأجيال التى تلته بحيث أصبحت من الملامح المميزة للشخصية الأمريكية وبالتالى للأدب الذى يعكسها ويتفاعل معها . ولم تكن فلسفته مجرد تعاليم يلقى بها هنا وهناك ، بل كانت أسلوبا عمليا لحياته لدرجة أنه اعتزل المجتمع كلية وعاش فى كوخ بين أحضان الطبيعة لمدة تزيد على سنتين لإيمانه بأن الطبيعة هى خير معلم للإنسان وعليه دائما أن يستمع إلى أصواتها المليئة بالحكمة العميقة البعيدة عن النفاق الاجتماعى . فالطبيعة هى كتاب الله المفتوح لكى يقرأ الإنسان بين سطوره معانى وجوده الحقيقى . وهذه الاتجاهات نجدها واضحة فى أعمال جيل الأدباء الذى عاصر ثورو كما نجدها فى الأجيال التالية . فهى واضحة فى أشعار ويتمان وإميلى ديكنسون وروايات ميلفيل وهوثورن وغيرهم من رواد الأدب الأمريكى . يقول دارسو الأدب الأمريكى : إن تاريخ الفكر المميز لشخصية هذا الأدب تبدأ من فلسفة وفكر كل من إيمرسون وثورو . فقد كانا صديقين حميمين فى الحياة ورفيقين متلازمين فى الفكر والفلسفة .

ولد هنرى ديفيد ثورو فى مدينة كونكورد بولاية ماساتشوستس . وعلى الرغم من أن عائلته كانت رقيقة الحال فإن الجو الذى نشأ فيه كان حافلا بالحنان والدفء الأبوى . كان هنرى ثالث الأولاد يتميز بوقار يزيد كثيرا على سنه . أظهر حبا غير عادى للطبيعة منذ صباه المبكر حين كان يقضى معظم ساعات يومه بين أحضانها بعيدا عن جدران المنزل . وقد اختارته العائلة لكى تبعث به للدراسة فى أكاديمية كونكورد ثم فى كلية هارفارد متحملة فى ذلك مصاريف دراسته كنوع من التضحية من أجل إشباع ميله المبكر للتعلم والدراسة ، ولكى يكون فى

العائلة ابن تفخر بثقافته وعلمه أمام الآخرين . وعلى الرغم من نبوغه الذى أظهره فى الدراسة وتفوقه على أقرانه فإنه ظل مغمورا بلا امتيازات لأنه لم يكن يستند إلى أسرة ثرية ذات حسب ونسب . لم يرغب ثورو فى أن يكون عالة على أسرته فاشتغل بالتدريس فى كانتون وماساتشوستس فى العام الثانى من دراسته حيث عاش لبعض الوقت فى بيت الكاهن الأب أورستيز براونسون الذى ساعده على تعلم اللغة الألمانية وأدبها . وكانت معلوماته فى اللغتين اليونانية واللاتينية لا بأس بها بحيث مكنته من الاطلاع على الحضارة المرتبطة بهما ، كما تعلم الإيطالية والفرنسية والأسبانية إلى حد ما .

وقد استفاد كثيرا من تعلمه لهذه اللغات . فعلى سبيل المثال استفاد من اللغة اليونانية الاقتصاد فى استخدام الألفاظ ومحاولة حشدها بأكبر طاقة ممكنة من المعانى وظلالها . وساعده اطلاعه الواسع فى الثقافات والآداب الأخرى على تكوين نظرة فلسفية شاملة إلى الكون والأحياء . وكان تأثير كولريدج وكارليل بالإضافة إلى التعاليم الهندكية واضحا على أفكاره وكتاباته ؛ وعندما تخرج فى هارفارد كان قد ألم بكل هذه المعارف والخبرات وأنشأ مدرسة مع أخيه فى مدينة كونكورد قام بالتدريس فيها حتى عام ١٨٤١ حين أغلقت بسبب تدهور صحة أخيه . ذهب ثورو ليعيش مع رالف والدو إيمرسون فى منزله بعد أن كانت أواصر الصداقة قد توطدت بينهما منذ اللقاء الذى تم بينهما عام ١٨٣٧ . استمرت الصداقة بينهما حتى وفاة ثورو وإن كان قد اعتراها بعض الفتور فى أيامها الأخيرة .

استقلال الفرد :

لعل أكبر أثر مارسته صداقة ثورو لإيمرسون أنها قدمته إلى رواد الفلسفة الترانسيدنتالية من أمثال مار جريت فولر ، وآموس برنسون آلكوت ، وثيودور باركر ، وجورج ريبلى ، ووليام إليرى تشاننج وغيرهم . وكانت بعض كتابات ثورو قد نشرت فى مجلة «الدليل» التى كانت لسان حال الجماعة التى أثرت تأثيراً مباشراً على أفكار ثورو وخاصة فيما يتصل بإيمانه الوثيق باستقلال الفرد عن أية قوالب اجتماعية واعتماده المطلق على إمكاناته الذاتية . وقد أتاح وجود ثورو فى بيت إيمرسون الفرصة له لكى يلتهم كل الكتب التى كانت تحتويها مكتبته ، كما كان لديه وقت الفراغ الذى كتب فيه مقالاته حتى ١٨٤٣ حين ترك المنزل لكى يعمل مدرساً خاصاً لأبناء وليام أخى إيمرسون فى جزيرة ستاتين . لكن حنينه كان قاتلاً إلى منزل العائلة فى كونكورد فعاد إليه فى عام ١٨٤٤ .

هكذا ظل ثورو بلا وظيفة محددة بينما كان أقرانه فى هارفارد يشقون طريقهم إلى المناصب القيادية ، حين عاد إلى كونكورد وقد قرر على حد قوله أن يعيش بعيدا فى الغابات . فقد عزم على أن يبحث عن المعنى الحقيق لوجوده عن طريق مواجهة حقائق الحياة كما هى ، وتعلم الفلسفات التى تؤكدها هذه الحقائق يوما بعد يوم . كان إيمرسون قد اشترى بضعة فدادين على حدود بحيرة والدن العذبة حيث منح ثورو الإذن لكى يبنى لنفسه كوخا . وفى عام ١٨٤٥ أتم ثورو بناء بيته الجديد الذى عاش فيه مدة تزيد على العامين حياة أقرب إلى معيشة الرهبان والنساك . لم يكن يحصل على أى معاش ولذلك اعتمد تماما على نفسه فى فلاحة الأرض وزراعة الطعام الذى تجود به . كان يومه محتشدا بالعمل المتواصل منذ مطلع الشمس حتى مغربها . وكان يسير على قدميه يوميا إلى

مدينة كونكورد ، وفى طريقه كان يتجاذب أطراف الحديث مع العمال الإيرلنديين القائمين على إنشاء خطوط السكك الحديدية . وكثيرا ما كان يجلس أمام كوخه ويدعو المارة للجلوس معه ومناقشة الأمور العامة ، أو يجدف بقاربه عبر البحيرة ، أو يسير فى الغابات متأملا حياة النباتات والحيوانات . وكان يسجل كل ملاحظاته اليومية فى كراسة معه وذلك أثناء سيره الوئيد على ضفاف نهرى كونكورد وميريماك .

لم يكن ثورو يفصل بين حياة الفكر وحياة العمل ، فهما فى نظره وجهان لعملة واحدة . كان يعمل فى فلاحة الأرض وإنماء النباتات كما كان ينمى فكره ويطوره تماما . فعلى الرغم من عزلته الجغرافية عن المجتمع ، لم يكن منعزلا فكريا عن تيارات الحياة المعاصرة . فقد اندلعت الحرب المكسيكية عندما كان يقضى عامه الثانى فى والدن ، وأثارت معها قضية الرق والعبودية . عندئذ أعلنها ثورو صريحة أنه لا يمكن أن يؤيد حكومة تطبق مبدأ الرق وطبق كلامه عمليا عندما رفض دفع الضرائب المستحقة عليه مما أدى إلى سجنه . ولكن أفرج عنه فى اليوم التالى عندما دفعت عمته استحقاقات الحكومة . ولم يكن ثورو راضيا عن سلوك عمته بالمرة . ظل على موقفه الصريح الرافض من السلطة عندما ألقى سلسلة محاضرات بعنوان « العصيان المدنى » نشرت فيما بعد كمقالة فى مجلة دورية « أوراق الجمال » عام ١٨٤٩ . هاجم فيها المواطنين الذين لا يتحدون حكومتهم إذا فرضت عليهم بعض القوانين التى لا تتمشى مع المبادئ التى آمنوا بها وعاشوا من أجلها ، لأنه يتحتم عليهم التعبير عن وجهة نظرهم حتى ولو بأسلوب سلبى غير مدمر وقد تأثر كل من تولستوى وغاندى بما جاء فى هذه المقالة الشهيرة .

فى سبتمبر ١٨٤٧ ترك ثورو والدن بعد أن أكمل مخطوطه « أسبوع على ضفاف نهرى كونكورد وميريماك » ؛ لكنه لم يوفق فى نشره فعمل فى مصنع أبيه للأقلام الرصاص ، وعاد للعيش فى منزل إيمرسون الذى كان فى أوربا فى ذلك الوقت . وعندما نشر المخطوط عام ١٨٤٩ امتدحه النقاد ، ولكن توزيعه لم يزد على مائتى نسخة . عندئذ أدرك ثورو أنه لن يستطيع أن يعيش من قلمه فاشتغل بأعمال بناء المنازل والطلاء والنجارة وغيرها من الحرف اليدوية الشاقة . وكانت المرة الأولى التى أثبت فيها مهارته الاقتصادية عندما ابتكر مادة أفضل من الجرافيت أنتجها فى مصنع أبيه واستطاع بها أن يحتكر سوق أقلام الرصاص . لكن لم يشغله هذا عن مواصلة جولاته المعتادة فى الغابات والأودية ، مع تسجيل مشاهداته وملاحظاته بأسلوب علمى منظم . وقام برحلات إلى غابات مين عام ١٨٤٦ ثم كرر زياراته لها وأيضا كيب كود ١٨٤٩ ، ثم إلى كندا فى عام ١٨٥٠ مع إليرى تشاننج ، ثم إلى نيويورك عام ١٨٥٦ حيث زار وولت ويتمان الذى كان ثورو يكن لشعره إعجابا عظيما .

ظل ثورو على تعاطفه مع العبيد وطالما أقلقه قانون هروب العبيد الذى صدر عام ١٨٥٠ وأوقع عقوبات صارمة على كل من يساعد عبدا على الهروب إلى كندا . كرس ثورو قلمه ولسانه للدفاع عن هؤلاء العبيد البؤساء وتطرق به الأمر إلى دراسة الأوضاع الاجتماعية بصفة عامة وخاصة الظروف الاقتصادية التى كانت تتحكم فى حياة العمال فى المصانع والمناجم . حاضر محللا العوامل الاجتماعية والسياسية التى قضت على روح العدالة الإنسانية فى محاضرة بعنوان « الرق فى ماساتشوستس » عام ١٨٥٤ ، ثم كتب دراسة بعنوان « الحياة بدون مبدأ » نشرت عام ١٨٦٣ بعد وفاته . وظل ثورو طوال حياته يسجل مذكراته يوميا بناء على نصيحة إيمرسون له عام ١٨٣٧ . كانت مذكراته زاخرة بالتحليل النفسى للذات الإنسانية ، وارتباط هذه الذات بالطبيعة . أما

كتاباته – سواء التى نشرت أو التى لم تنشر – فكانت تسجيلا لرحلاته وجولاته ، واحتوت على النثر والشعر فى نفس الوقت . كما نجد فى « أسبوع على ضفاف نهرى كونكورد وميريماك » و «والدن : أو الحياة فى الغابات » ١٨٥٤ التى يناقش فيها نظريته فى العلاقة ذات الأبعاد الثلاثة بين الإنسان والمجتمع والحكومة بالإضافة إلى وصفه لحياته على شاطئ بحيرة والدن .

بعد وفاته نشر فى عام ١٨٦٣ كتاب له بعنوان « رحلات » يحتوى على تسع مقالات كتبت فى فترات متباعدة وكان بعضها عبارة عن محاضرات مثل « التفاح البرى » و « غابات مين » و « كيب كود » و « يانكى كندا » التى يصف فيها رحلته إلى مونتريال وكيوبيك ومونتمورنسى وسانت آن ، كما يحتوى الكتاب أيضا على مقالة ثورو الشهيرة « العصيان المدنى » . ثم نشرت مختارات من مذكراته فى أربعة كتب : « الربيع المبكر فى ماساتشوستس » ١٨٨١ و « الصيف » ١٨٨٤ و « الشتاء » ١٨٨٨ و « الخريف » ١٨٩٢ . كما قام هـ . س . سولت بنشر مختارات من أشعاره عام ١٨٩٥ بعنوان « أشعار الطبيعة » وفى عام ١٩٠٦ نشرت معظم كتاباته فى عشرين مجلدا .

لعل الأثر الذى مارسته فلسفة ثورو على الفكر الأمريكى الذى تسلل إلى مضامين معظم الأعمال الأدبية ، هذا الأثر يرجع إلى فكره المتناسق والخالى من التناقض تماما . فهو يعتقد أن الحكومة المثلى هى الدولة التى تحكم ولا تتحكم . وبهذا يتفق تماما مع مفهوم جيفرسون للديمقراطية . لم يكن من دعاة الفوضوية كما قد يتبادر للذهن لأول مرة بسبب الحياة البوهيمية الطبيعية التى عاشها . ولم يؤيد التفكير الثورى فى كل مظاهره بل كان من دعاة احترام الحرية الشخصية والمحافظة على الكيان الذاتى والفردى للإنسان الذى يجب أن يعيش بوحى من ضميره . كان ثورو على استعداد لتحدى الأغلبية إذا فقدت الإيمان بالقيم والمبادئ فعلى الرغم من إيمانه بالديمقراطية فإنه كان يؤمن بأن الحق ليس دائما مع رأى الأغلبية التى تحتاج إلى التقويم من حين لآخر . كانت فلسفته الترانسيدنتالية المثالية تحتم عليه ألا يضحى بمثله وقيمه من أجل الأغراض العملية الطارئة . لكن فى الوقت نفسه كان الجانب الواقعى لفلسفته يوضح أن الدستور على الرغم من أخطائه لا بأس به ويصلح لكى يكون نقطة انطلاق إلى المستقبل وخاصة إذا تخلص من سلبياته . ويعتقد ثورو أن الإنسان مخلوق ناقص ولكن هذا لا يمنعه من السعى نحو الكمال . أثر هذا المفهوم على الأدب الأمريكى ويرز فى شخصيات معظم الروايات ومضامين أغلب القصائد والمسرحيات . فالحياة الحقة تتمثل فقط فى تحقيق الذات بطريقة أو بأخرى . وإذا كان ثورو قد عاش بدون أى نوع من الملكية الشخصية أو الدخل الثابت فإنه لم يدع إلى الزهد أو رفض الحياة المادية .

انجازه الأدبى :

أما من الناحية الأدبية فيعد أسلوب ثورو من أفضل الأساليب التى عرفها الأدب الأمريكى من حيث التحكم فى الجملة وحشدها بالمعنى دون أن تفقد جمالها اللغوى . كان يشبه إيمرسون فى تركيزه على الفكرة أما تقسيم الموضوع إلى فقرات فتابع لتطور الفكرة . أما شعره الذى لم يقرأه أحد فى وقته ، فيعتبره النقاد الآن متقدما

بمراحل عدة من عصره . جمع فى مضمونه وشكله ملامح الشعر الميتافيزيقى الإنجليزى ممزوجة بالأساليب الاغريقية القديمة . فلم يقرض الشعر طبقا للأوزان والقوافى التقليدية ، بل اهتم أساسا بالصورة الجريئة التى قامت بدور الوحدة الأساسية للقصيدة كلها . وبذلك مهد الطريق لقصائد إميلى ديكنسون التى كتبتها فى مرحلة متأخرة من عمرها ، وفى الوقت نفسه سبق المدرسة التصويرية أو الإيماجية الشعرية التى سادت القرن العشرين بزعامة إيمى لويل وازرا باوند وغيرهما من شعراء المدرسة .

يتمثل أعظم ميراث تركه ثورو ، فى أفكاره التى ربما لا تشكل فلسفة متكاملة بالمعنى الفنى للكلمة . لكنه بصفة عامة كان يؤمن بضرورة القيم الأخلاقية التى تترسب فى وجدان الفرد وعقله بحيث لا يستطيع الاستغناء عنها أبدا . وبحكم أنه أحد زعماء الفلسفة الترانسيدنتالية فقد أوضح أن هذه القيم المجردة تجد لنفسها تجسيداً ملموسا فى الطبيعة البكر التى لم تفسدها يد بشر . ولذلك كلما كان الإنسان قريبا من الطبيعة ومولعا بها ، كان ملتزما أكثر بقيم الحق والخير والجمال . وعلى الرغم من أن ثورو لم يرفض الملكية المادية فإنه اعتبرها مجرد وسيلة إلى غاية أبعد وأسمى تتمثل فى الإشباع الفكرى والروحى للإنسان . كان متفقا تماما مع جيفرسون فى أن أرواح الناس أهم بكثير من سلطة الدولة المفروض فيها أن تخدمهم لا أن تتسلط عليهم . وهذا يمنحهم الحق فى مقاومة الدولة عندما تنتقل من ممارسة السلطة كخدمة وطنية إلى فرض التسلط كإجراء تعسفى .

لم يقتصر تأثير ثورو على الأدب والفكر فى أمريكا ، بل تخطى الحدود إلى أوروبا وآسيا . فنجد كتابه « والدن » وقد أصبح أحد النصوص التى يتحتم على أعضاء حزب العمال فى بريطانيا أن يدرسوها ويستوعبوها جيدا . كما كان الأديب الروسى تولستوى من أشد المعجبين بأفكار ثورو ويبدو أنها كانت من الدوافع التى أدت به إلى التخلص من ممتلكاته ، ورفضه مسايرة التقاليد الاجتماعية الفاسدة فى أواخر عمره . أثرت مقالة ثورو « العصيان المدنى » على غاندى عندما قرأها فى سجن بريتوريا بحيث جعل منها الأساس الفكرى لحركة المقاومة السلبية السلمية التى تزعمها لتحرير الهند من الاستعمار البريطانى . وهذا دليل على أن فكر ثورو كان ملتزما بالإنسان فى كل زمان ومكان . هنا تكمن أصالته وعمقه وخصوبته وقدرته على الانتشار والاستمرار . ولنا أن نتصور مدى تأثيره على أدباء أمريكا سواء على معاصريه أو الذين جاءوا بعده ، إذا أدركنا انتشار مثل هذا التأثير إلى الفكر الإنسانى على نطاق العالم كله .

على الرغم من أن أفكاره لم تكن جديدة كل الجدة – وهذا شىء ليس بالغريب بالنسبة لمعظم الأفكار الإنسانية – فإنه أضاف إلى الفكر العالمى لمسة منعشة ومتحررة من قيود المجتمع التقليدى الذى عاش أسير عاداته المتوارثة . فقد آمن بأن تاريخ البشرية هو تاريخ تحرر الإنسان ، وأن ثراء الإنسان لا يقاس بعدد الممتلكات التى يحوزها بالفعل ، وإنما يقاس بالأشياء التى رفض امتلاكها . فالثراء الداخلى للإنسان لم يهتم كثيرا بالثراء الخارجى له . وهذا مبدأ له دلالته الخطيرة فى مجتمع نهض على أسس النجاح المادى مثل المجتمع الأمريكى . ولا عجب فى أن نجد معظم شخصيات الروايات والمسرحيات الأمريكية تسعى جاهدة لتحقيق هذا الثراء الداخلى بعد أن عجز الثراء الخارجى عن إشباعها . فلا شك أن هناك شيئا من ثورو فى معظم أدباء أمريكا إن لم يكن فيهم كلهم .

٣٢ جيمس ثيربر 32 James Thurber

(١٨٩٤ - ١٩٦١)

يعد جيمس ثيربر رائد الأدب الفكاهي الساخر بين الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين تناولوا المجتمع الأمريكي بالتحليل والفحص ابتداء من الثلاثينيات وحتى نهاية الخمسينيات. فقد وجد ثيربر أن مزج الفكاهة بالخيال يمكن أن يزود الأديب بسلاح فعال ومؤثر في القارئ الذي لابد أن يغير نظرته إلى الحياة إذا ما تشرب روح الفكاهة ذات الأفق الخيالي الواسع. وهدف الفكاهة ليس في التسلية والضحك، فهي نظرة جادة وشاملة وثاقبة تمكن الإنسان من رؤية الحياة بحقائقها العارية. وبالتالي فهي قوة تصحيحية تحرص دائما على أن تسير الأمور في المجتمع في مجراها الطبيعي والمنطقي والمعقول. والمفكر الاجتماعي الذي لا يملك هذه القوة لا يستطيع أن يتبين الحركة الحقيقية للمجتمع لأن نظرته ستكون محدودة بزاوية معينة. والإنسان – في نظر ثيربر – مخلوق كوميدي فكاهي في جوهره، ولكن تفاهات الحياة اليومية هي التي تجعله يظن في نفسه أنه بطل مأسوي. مثل هذا الظن يصلح مادة خصبة للكوميديا والفكاهة.

ولد جيمس ثيربر بمدينة كولومبس بولاية أوهايو. يحكي عن طفولته وصباه المبكر فيقول: إن عائلته كانت نموذجاً مثالياً للعائلات التي لا تعرف في حياتها سوى السطحية والعبث والتفاهة. وهذا يدل على أن نظرته الثاقبة بدأت منذصباه المبكر الذي لم يفقد فيه روح الدعابة التي اشتهر بها بالرغم من الحادث المؤلم الذي وقع لإحدى عينيه وجعلها تفقد البصر تقريبا. فهذا الحادث لم يقعده عن ممارسة حياته بطريقة طبيعية فالتحق بجامعة أوهايو في عام ١٩١٣ ورفض طلب تجنيده عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى بسبب ضعف بصره. فاشتغل في كولومبس عام ١٩١٩. وحتى عام ١٩٢٧ عمل مخبراً صحفياً في كل من كولومبس ونيويورك وباريس. ثم رأس تحرير مجلة «النيويوركر» ولكنه لم يحتمل قيود العمل الإداري فاستقال لكي يتفرغ لكتابة القصص القصيرة والمقالات لنفس المجلة التي استفادت من إدارته لها، وزاد توزيعها بسبب الشخصية المميزة والأسلوب المتبلور،

واللون المحترم الذى حازته فى نظر القراء .

يعتبر معظم النقاد كتابات ثيربر على أنها أكثر الإضافات أصالة إلى تراث الأدب الأمريكى وخاصة فيما يتصل بروح الفكاهة والخيال . أما عن أسلوبه فقد امتاز بالوضوح والتحديد والسلاسة مع إدراك عميق لإيقاعات النثر الأمريكى . تفوق على كتاب جيله الذين عالجوا نفس المضامين عندما لم يلجأ إلى الحيل اللفظية التى تثير الضحك من خلال النكات والقفشات . ولذلك لم يتأثر أدب ثيربر بمرور الوقت لأنه عالج دائما الموقف الإنسانى فى خصائصه الأصيلة الثابتة ، أما النكات والتلاعب بالألفاظ وغير ذلك من الحيل السطحية عند الكتاب الآخرين فقد اندثرت بمرور الزمن لأن التلاعب بالألفاظ وبالنكات مرتهن بعصره ويفقد دلالته بمروره . أما أصالة روح الفكاهة عند ثيربر فتنبع من النظرة الفلسفية الناضجة والمحددة والثاقبة ، والإحساس الإنسانى الشامل المدرك لضعف النفس البشرية مما يفسر إقبال الجمهور على أعماله برغم مضى نصف قرن على بعضها . وبرغم روح السخرية التى تحمل أحيانا لمسات من المرارة واليأس من تطور الإنسانية إلى الأفضل .

من الأفكار التى تميزت بها كتاباته أنه أحال الجنس من عاطفة ناعمة متناغمة إلى حرب سجال بين الجنسين . وغالبا ما ينتصر فيها الجنس اللطيف الذى يتصوره الناس ضعيفا . وامتدت كتابات ثيربر لتشمل كل الهفوات والسخافات الإنسانية ، ولكن كان قلمه رقيقا ذكيا بحيث امتزجت السخرية بالحب . فهو يحب الإنسان برغم كل تفاهاته وصراعاته ، وكما عرف ت . س . إليوت الشعر بأنه أحاسيس الشاعر عندما تتشكل من خلال تفكيره الهادئ المتزن ، فقد عرف ثيربر روح الفكاهة بأنها فوضى العواطف عندما يفكر فيها الأديب بنفس الهدوء المتزن . وعلى الرغم من أن هذه الفوضى هى التى تتعامل مع الضحك وتثيره على الفور ، فإن القدرة على تنظيمها فكريا وعقليا هى التى تملك إمكانية التأثير المستمر على القارئ .

لم تقتصر قصص ثيربر القصيرة على عنصر الفكاهة بل مزجته بعالم الخيال الرحب الذى يعكس على الواقع أضواء حادة وجديدة لم يعرفها من قبل . فالخيال ليس هروبا من حتميات الواقع بل إثارة أفكار جديدة تحطم الحدود التقليدية للواقع وتغير من خصائصه بحيث يمكن أن يحاكى مثاليات الخيال ، إذا سار تطورد فى طريقه الصحيح . وفى بعض قصصه الأخرى يدور المضمون حول المواقف المرعبة التى تنتمى إلى عالم الموت والأشباح . كان لثيربر حساسية خاصة تجاه المخاوف الخفية ، والصراعات الصامتة التى تنهش الإنسان من الداخل ؛ وهذه الحساسية منحت البناء الدرامى عنده شخصيته المميزة التى تجسد العلاقة العضوية بين الظاهر الاجتماعى للإنسان والكيان السيكلوجى له . وهذا الاتجاه يتجلى فى قصة «الحياة السرية لولترميتى» التى تجسد العالم الخيالى لرجل عادى جدًّا يحلو له دائما أن يحيط نفسه بهالات البطولة الوهمية ويجتر فى خياله كل أعمال البطولة الخارقة التى لا يمكن أن يقوم بها .

جمع ثيربر بين كتابة المقالة والقصة وبين رسم الشخصيات الكاريكاتيرية التى استمدها من عالم الإنسان والحيوان على حد سواء . وقد اعتبر النقاد الصور واللوحات والشخصيات التى رسمها ثيربر مكملة للشخصيات التى وردت فى قصصه ولقطاته . ولكن ثيربر نفسه لم يهتم كثيرا بلوحاته ورسوماته واعتبرها مجرد حرفة لكسب المال ، على الرغم من نجاحه فى هذا المجال أيضا . من هذه الرسومات : كلب البحر المسترخى فى غرفة النوم ،

والكلاب العنيدة التى تتصرف بمنتهى الاحترام والتقدير لنفسها ، والنساء اللاتى يكشفن عن أغراضهن الخفية فى ممارسة سلطاتهن على الرجال ، والرجال الذين يعلنون الثورة فقط فى حالة سكرهم البين . كل هذه الشخصيات الكاريكاتيرية التى رسمها ثيربر فى لوحاته بخطوط بسيطة واضحة ، أصبحت الآن من الشخصيات والنماذج الشائعة فى الصحافة الأمريكية فى القرن العشرين . لكن مع بداية الأربعينيات كانت قوة إبصار ثيربر قد ضعفت لدرجة أصبح فيها عاجزا عن الاستمرار فى رسوماته . ومع ذلك كان إنتاجه فى هذا المجال كافيا لكى يحدد لرسامى الكاريكاتير والكارتون النماذج التى يمكن أن يرسموا على نمطها . فقد ترك ثيربر بصماته واضحة فى هذا المجال لدرجة أن معظم الصور التى أنتجها الآخرون بعده جاءت تقليداً لرسوماته التى عرف بها فى هذا النوع من الرسم الفكاهى .

من أشهر كتابات ثيربر : كتاب « هل الجنس ضرورى ؟ » الذى اشترك فى كتابته مع ا . ب . هوايت عام ١٩٢٩ ، و« البومة فى غرفة السطح ومآزق أخرى » ١٩٣١ ، و«كلب البحر فى غرفة النوم ومطبات أخرى» ١٩٣٢ ، و« حيانى وأوقات الشدة » ١٩٣٣ ، و«لاعب العقلة الطائرة فى منتصف عمره» ١٩٣٥ ، و« اترك عقلك جانبا » ١٩٣٧ ، و« الحيوان الذكر » وهى مسرحية كتبها عام ١٩٤٠ بالاشتراك مع إليوت ناجنت ، و« مرحبا بك فى عالمى » ١٩٤٢ ، و« رجال ونساء وكلاب » ١٩٤٣ ، و« الغزال الأبيض » قصة خيالية للأطفال ١٩٤٥ ، و« الوحش الذى يكمن داخلى وحيوانات أخرى » ١٩٤٩ و« ألبوم ثيربر » ١٩٥٢ و«كلاب ثيربر» ١٩٥٥ أما عن كتابه الأخير الذى يضم مجموعة مقالات بعنوان «فوانيس ومهاميز» فقد نشر عام وفاته ١٩٦١ .

لعل من أهم الأفكار التى ابتكرها ثيربر ورسخها فى تراث الأدب الأمريكى ، أن الصراع الإنسانى الحقيقى لا يدور بين الدول ، أو بين الحاكم والمحكوم ، أو بين الفقراء والأغنياء ، أو بين الآباء والأبناء ولكنه يدور بين الرجل والمرأة . لذلك يتحتم على الأدب الإنسانى أن يتوغل فى أبعاد هذه العلاقة الخصبة الغريبة التى تحمل فى طياتها الخط الذى سلكته وتسلكه الإنسانية على مر تاريخها . فكل الصراعات الأخرى هى نتيجة حتمية للصراع الخفى الذى يدور بين الرجل والمرأة فى محاولة مميتة لسيطرة أحدهما على الآخر . أما الحب فهو الواجهة البراقة التى يبرر بها كل منهما تصرفاته . وغالبا ما ينهزم الرجل فى هذا الصراع الأزلى الأبدى . لكن المرأة توهمه بالمحافظة على كبريائه حتى يتصور أنه المنتصر . لذلك يستمر فى أوهامه وأحلامه البطولية بينما تستمر المرأة فى ممارسة سلطانها الخفى عليه . وحتى فى الحالات التى ينتصر فيها الرجل ، ندرك أن انتصاره كان نتيجة لخطأ ارتكبته المرأة فى حسابات المعركة وليس نتيجة لقدرته الذاتية .

كانت هذه الأفكار الاستفزازية التى احتوتها كتابات وقصص جيمس ثيربر بمثابة الدفعة الدائمة التى حافظت على إقبال القراء عليها . فقد استخدم قدرته الفكاهية والخيالية فى تجسيد هذه الخصائص التى تزخر بالنظرة الثاقبة الجدية وهى خصائص لا تتأثر باختلاف الزمان أو المكان .

٣٣ هاملين جارلاند 33 Hamlin Garland

(١٨٦٠ – ١٩٤٠)

هاملين جارلاند كاتب قصة قصيرة وروائى أمريكى استطاع أن يجسد فى أعماله الحياة القاسية والخشنة التى عاشها فلاحو الغرب الأوسط فى أمريكا . وقد أدى به هذا الاتجاه إلى التأكيد على القيمة الاجتماعية للقصة . فهى ليست للتسلية أو الترفيه لأن لها وظيفة أهم من هذا بكثير . إنها صرخة مستمرة من أجل العدالة الاجتماعية . لذلك اعتبر النقاد جارلاند من أبرز رواد الواقعية فى الأدب الأمريكى . فلم يترك لمحة من لمحات الواقع الذى عاشه بالفعل إلا وضمنها رواياته لدرجة أنه وضع العنصر التسجيلى فى أحيان كثيرة فوق حتميات الشكل الفنى . وتحولت بعض رواياته إلى مناداة بالإصلاح الاجتماعى والاقتصادى . فكثيراً ما طغت شخصية المصلح الاجتماعى على الروائى الفنان داخله مما أدى إلى تجاهل النقاد له وعدم تقييمهم لأعماله . وطالما نادى بأن الحقيقة هى خاصية أسمى بكثير من الجمال . وأن الهدف الأسمى للفنان يتركز فى أن يمد أرض العدالة إلى أبعد الآفاق الممكنة . طبق جارلاند هذه المبادئ فعلاً فى رواياته التى تميزت بقوة الوصف وأصالة التصوير ولكنها فقدت البريق الجمالى الذى ينبع من تناسق أشكالها وتناغم عناصرها . لذلك فإن قيمتها التاريخية الاجتماعية تزيد عن قيمتها الفنية الجمالية لأنها تعد تسجيلاً مباشراً لعصر اندثر . ولعل شرارة الحياة الكامنة فى رواياته هى التى تجعلها تستحق القراءة حتى الآن .

ولد هاملين جارلاند فى بلدة ويست سالم بولاية ويسكونسن . كانت أسرته دائمة الترحال منذ عام ١٨٦٩ عندما انتقلت إلى ولاية أيوا . وبعد اثنى عشر عاماً انتقلت مرة أخرى إلى الغرب حتى حدود داكوتا . لكن جارلاند قرر أن يستقل بنفسه وأن يبحث عن عمل له فى إلينوى وويسكونسن . أراد أن يكمل تعليمه مستخدماً فى ذلك دخله من عمله لكن جامعة هارفارد رفضت قبوله فبدأ مرحلة تعليم نفسه بنفسه ، قضاها فى المكتبة العامة ببوسطن حيث قرأ أعمال داروين ، وهكسلى ، وهلمهولتز ، وهاكل ومعظم الكتاب الأمريكيين . فى عام

١٨٨٤ تمكن من الالتحاق بمدرسة بوسطن لعلوم اللغة والخطابة ، ثم أصبح مدرساً فيها . كون صداقات فى تلك الفترة مع أعظم أدباء العصر وكتابه وعلى رأسهم الروائى وليام دين هاولز . فقد ساعدوه وشجعوه على إلقاء محاضرات فى بوسطن وفى ضواحيها فى موضوعات فنية وأدبية شتى تبدأ من ما يكل أنجلو إلى جوكين ميلر . كما قام بعرض الكتب الجديدة فى مجلة «ترانسكريبت» ببوسطن .

فى عام ١٨٨٧ عاد جارلاند إلى الغرب لكى يتفقد أحوال عشيرته وذلك بعد أن تشبع بالنظريات الاشتراكية التى نادى بها هنرى جورج ، والروايات الواقعية التى كتبها وليام دين هاولز مما فتح عينيه على الحياة القاسية والجافة والشاقة التى يحياها فلاحو الغرب الأوسط فى أمريكا . عندئذ تأكد أنه حصل على مادة خام تصلح لقصص تنادى بالعدالة الاجتماعية التى لم يتمتع بها هؤلاء الفلاحون . عاد إلى بوسطن لكى يكتب اللقطات والقصص التى جمعت بعد ذلك فى كتاب بعنوان «طرق الرحيل الرئيسية» ١٨٩١ ، وكانت من القصص الأولى فى الأدب الأمريكى التى تحمل اللون المحلى والخلفية الإقليمية فى أسلوب واقعى يتناقض تناقضاً واضحاً مع الروايات الرومانسية التى سادت فى تلك الفترة . تدور أحداث القصص فى ولايتى داكوتا وأيوا أمام خلفية غاية فى الجهامة مما أثار ضده النقاد والقراء الذين اعتادوا الأسلوب الرومانسى فى الرواية . فقد ظهر الفلاح لأول مرة ضحية للأعاصير والآفات الزراعية التى تلتهم مجهود العام كله ، بينما ترفض الطبقات الاجتماعية الأخرى مساعدته مما يجعله يقع تحت طائلة الديون والحجوزات . ومع ذلك تركز القصص على الجانب الخير فى طبيعة هؤلاء الفلاحين الذين فشل البؤس فى أن يجعلهم خارجين عن المجتمع . فى قصة «الغربان» نجد سردا للعطف الذى يسبغه فلاحو القرية على صحفى وزوجته . وفى قصة «زوجة الرجل الطيب» تتمكن الزوجة من استعادة ثقة مجتمع القرية فى زوجها الذى كان يدبر مصرفاً وأضاع أموال الفلاحين بحماقته فى مضاربات سوق الأوراق المالية .

جمع جارلاند مجموعة أخرى من القصص المشابهة فى كتاب «أهالى البرارى» ١٨٩٢ ، وفى «غراميات على جانب الطريق» ١٨٩٧ . وقد مدح وليام دين هاولز كتاب «طرق الرحيل الرئيسية» ولكن الجمهور لم يتقبله بسعة صدر نظرا للصورة الكئيبة المظلمة التى قدمها لحياة الفلاحين الذين غالباً ما ظهروا فى الروايات الأخرى على أنهم مخلوقات الله السعيدة التى ترعى فى جنته طوال النهار . لم يعبأ جارلاند بجفاء الجمهور بل استمر فى نفس الاتجاه وبنفس الإصرار الذى ينادى بالإصلاح الاجتماعى والاقتصادى . فى عام ١٨٩٢ نشر ثلاث روايات تكشف أساساً عن الفساد السياسى السائد فى المجتمع الأمريكى : «عضو البيت الثالث» ، و «جاسون إدواردز» ، و «فساد الوظيفة» .

فى عام ١٨٩٣ انتقل جارلاند إلى شيكاغو وأسس الجماعة الأدبية التى عرفت باسم «سكان الصخرة» وتكونت من أدباء الغرب الأوسط لتنادى بنفس اتجاهات جارلاند . وفى عام ١٨٩٤ نشر مجموعة مقالات بعنوان «أصنام محطمة» حاول فيها الوصول إلى نظرية أدبية أسماها «الجوهرية» وهى قريبة إلى حد كبير من واقعية هاولز . قامت على عنصر الملاحظة الدقيقة ، والوصف التفصيلى . لكنه تجاوز نظريات هاولز عندما أكد أن اهتمام الأديب ليس مقصوراً على الظاهر السطحى للحقيقة ، وعليه أن يتوغل إلى الدلالات الميتافيزيقية

والسيكلوجية التي تعبر عنها الواقعية الظاهرية . بذلك يقترب جارلاند كثيراً من الروائيين الطبيعيين في فرنسا بل إنه قال : إن على الروائي أن يعكس الملامح السلبية السيئة والجوانب الإيجابية الطيبة على حد سواء . فليست وظيفته مقصورة على تجسيد السلبيات فقط . وعلى الرغم من أن جارلاند فشل في تطبيق هذه النظرية المتكاملة على أعماله ، فإنها أثرت على الجيل الواقعي التالي في الرواية من أمثال ستيفن كرين ، وإ . و . هاو ، وهارولد فريدريك . بل يمكننا القول بأن اعتقاد جارلاند بأن البيئة هي العامل الأساسي والفعال في تشكيل حياة الإنسان قد مهد الطريق للمدرسة الطبيعية التي ازدهرت عندما أوشك القرن التاسع عشر على الانتهاء ، وهي المدرسة التي شكل ملامحها كل من ستيفن كرين ، وفرانك نوريس ، وثيودور درايزر .

في عام ١٨٩٥ كتب جارلاند رواية «روز داتشرز كولي» التي يعتبرها النقاد أفضل روايات جارلاند فكرا وفناً . فهي تدور حول فتاة ريفية من ويسكونسن تحاول الهروب من جو الكآبة الفكرية ، والقحط الروحي المحيط بها في المزرعة ، إلى جامعة ويسكونسن حيث تدرس وتنمي عقلها ثم إلى شيكاغو تحقيقاً لحملها الذي يدفعها إلى احتراف الكتابة والأدب . وترفض الزواج على أساس أنه يشكل عقبة في طريق مستقبلها الأدبي ولكنها تغير تفكيرها بعد ذلك . من الواضح أن جارلاند استغل كل معلوماته عن المجتمع المعاصر لكي يضعها في مواجهة بطلته . كان جارلاند – على غير عادته – حريصاً على بناء الروايه ، وجمال الأسلوب واعتبرها النقاد الرواية التي مهدت للحركة الواقعية في الرواية الأمريكية ، وبررت في الوقت نفسه الفهم الذي قابل به جارلاند أعمال كتاب الجيل التالي من أمثال ستيفن كرين . لكن بعض النقاد وجدوا أن نهاية الرواية كانت رومانسية أكثر مما يحتمل مضمونها الواقعي ، وشخصية البطلة الناضجة المتكاملة ، وصور الحياة الأدبية في شيكاغو في أواخر القرن .

ولكي يحقق الشعبية التي كان يحلم بها ، كتب جارلاند عدة روايات عن الهنود الحمر والغرب الأقصى حتى يكتسب حب الجمهور . ويبدو أن حماسه للإصلاح الاجتماعي والاقتصادي اندثر وتلاشى . ومن سخريات القدر أن هذه الروايات التي استغرقت اثني عشر عاماً حازت على شعبية ساحقة على الرغم من أنها كتبت للتسلية فقط وتقل في المستوى كثيراً عن أعماله المبكرة . فهي زاخرة بالشخصيات النمطية التقليدية والحبكات الرومانسية المبالغ فيها ، أما الواقعية العلمية فقد تلاشت إلى لمحات لا تكاد تظهر . من أشهر هذه الروايات «قائد كتيبة الحصان الرمادي» ١٩٠٢ التي تدور حول مظاهر الاستغلال التي يمارسها رجال الحدود ورعاة البقر ضد هنود سايوكس الحمر . بذلك يمكننا القول بأن جارلاند لم يستطع الهروب من نظرته الاجتماعية الواضحة حتى في هذه الروايات الرومانسية التقليدية . ولكن الفكر كان هزيلاً كما كانت الشخصيات نمطية وسطحية وغير مقنعة .

من روايات تلك الفترة «هيسبر» ١٩٠٣ التي تعالج مشكلات العمل بين عمال المناجم ، و «سحر المال» ١٩٠٧ التي تحتوي على مضمون رومانسي يدور حول علاقة مقامر بامرأة من الغرب الأوسط . و«كافانو : حارس الغابة» ١٩١٠ التي تعد أكثر رواياته رواجاً وهي رواية واقعية عن رعاة البقر في الغرب الأقصى ، و «ابنة عامل الغابة» ١٩١٤ الرواية الرومانسية التي تتخذ من ولاية كولورادو خلفية لها .

منذ أواخر القرن التاسع بدأ جارلاند في الاهتمام بتسجيل سيرته الذاتية بأسلوب أدبي . فقد اعتبر نفسه أحد

الرواد الأوائل الذين استكشفوا المجتمع الأمريكى طولاً وعرضاً . وانتهت هذه المجهودات إلى نشره كتاب «ابن الحدود الوسطى» ١٩١٧ الذى وصف فيه مغامراته وخبراته فى الغرب الأوسط وأكد فيه نظرته الاجتماعية الصارمة التى كانت سبباً فى رفض رواياته الأولى من الجمهور ، والتى سجلت له فى الوقت نفسه ريادته للاتجاه الواقعى الطبيعى . فقد بلور الحياة فى البرارى والسهول ، والصعاب التى تجعل الرجال والنساء يبلغون سن المشيب قبل الأوان ، والسياسة الجشعة الأنانية التى يتبعها أصحاب الأراضى لكى يجبروا الرجال من أمثال جارلاند الأب على الكفاح من أجل السادة اللاهثين وراء ما أسموه بالحدود الجديدة النائية .

أتبع جارلاند هذا الكتاب بآخر من نوعه بعنوان «ابنة الحدود الوسطى» ١٩٢١ الذى يعتبر تكملة له ونال عليه جارلاند جائزة بوليتزر . شجعه هذا النجاح على الاستمرار فى هذا النوع من التأليف فكتب «صناع الطرق فى الحدود الوسطى» ١٩٢٦ ، و «عربات العودة من الحدود الوسطى» ١٩٢٨ . قال الناقد آرثر هوبسون كوين : إن هذه الكتب الاربعة تشكل ملحمة الهجرة ، والصراع ، والإحباط فى الغزو المستمر لطبيعة لا ترحم ، والإصرار الإنسانى فى مواجهتها . وهى ملامح لا يمكن لأى مؤرخ للأدب أو للحياة أن يهملها .

عندما انتقل جارلاند من نيويورك إلى كاليفورنيا عام ١٩٣٠ واصل إنتاجه الأدبى فكتب «لقاءات على جانب الطريق» ١٩٣٠ و «أصدقاء على الدرب» ١٩٣٠ ، و «أصدقائى من الأدباء المعاصرين» ١٩٣٢ ، و «جيران ما بعد الظهيرة» ١٩٣٤ . وكلها كتب اعتمدت على ذكرياته وسيرته الذاتية . كما كتب كتابين فى علوم الروح والنفس : «أربعون عاماً من البحث النفسى» ١٩٣٦ ، «سر الصلبان المدفونة» ١٩٣٩ . أى أنه لم يترك القلم حتى آخر سنة من عمره . وهذا دليل على أن الكتابة الأدبية كانت رسالة عمره التى كرس من أجلها كل وقته وجهده وفكره . ولم يؤثر على مكانته فى تراث الأدب الأمريكى سوى اهتمامه الزائد عن الحد بالإصلاح الاجتماعى والاقتصادى ، وبحثه عن الشعبية عند قراء التسلية والترفيه . أما فيما عدا ذلك فقد أضاف إنجازات لا تنكر إلى الرواية الواقعية الطبيعية فى الأدب الأمريكى .

٣٤ راندل جاريل

34 Randall Jarrell

(١٩١٤ - ١٩٦٥)

راندل جاريل شاعر وناقد له نشاط أكاديمى فى تدريس الأدب بالجامعات الأمريكية . مارس أيضاً كتابة الرواية . ولكنه لم يكتسب شعبية ضخمة بسبب صعوبة شعره بالنسبة للقارئ العادى الذى لم يتعود الصور الشعرية المتداخلة والمتقطعة بمهارة حرفية مقصودة . ومن الواضح أن حياة جاريل الأكاديمية قد أثرت فى فكره وشعره بحيث حصر نفسه فى دائرة المثقفين القادرين على تذوق الشعر ذى الدلالات والخلفيات الثقافية المتعددة . لكنه انفعل بأحداث الحرب العالمية الثانية ، وأراد أن يخرج إلى الناس من برجه الأكاديمى ، فكتب أشعاراً فى منتهى البساطة والسلاسة التى تجارى جو الحرب المحموم . وفيما عدا ذلك فقد استوحى قصائده من اللوحات العالمية والمقطوعات السيمفونية وغيرها من عناصر الثقافة الرفيعة والمتخصصة التى لا تتأتى للقارئ الذى ارتبطت فى ذهنه التسلية المباشرة بالأعمال الفنية .

ولد جاريل فى مدينة ناشفيل بولاية تنيسى التى تلقى تعليمه فى جامعتها . بدأ حياته العملية بالتدريس فى الجامعة ، وعرض الكتب الحديثة فى مجلة «الأمة» . لم يمنعه عمله الأكاديمى من المساهمة فى الحرب العالمية الثانية إذ كان ضمن الطيارين الذين خدموا فى سلاح الطيران الأمريكى . فى تلك الفترة أصدر ديوان «دماء من أجل أجنبى» ١٩٤٢ ، و «صديق صغير» ١٩٤٥ . ثم «خسائر» ١٩٤٨ ، و «عكاز الفريق السابع» ١٩٥١ ، و «قصائد مختارة» ١٩٦٠ ، وأخيراً «امرأة فى حديقة حيوان واشنطن» ١٩٦٠ . أما عن دراساته النقدية فقد جمعها فى كتابين : «الشعر والعصر» ١٩٥٣و «قلب حزين فى السوبر ماركت» ١٩٦١ . كما زاول كتابة الرواية عندما أصدر عام ١٩٥٤ «صور من معهد» التى تدور حول الحياة فى إحدى كليات البنات وتسلط عليها أضواء ساخرة زاخرة بالدعابة والمرارة فى الوقت نفسه .

يتميز شعر راندل جاريل بأنه يمتد ليصل بجذوره إلى تراث الشعر الإنجليزى وخاصة المدرسة الميتافيزيقية كما

فى ديوانه «دماء من أجل أجنبى» الذى يبرز تأثره بالشعراء الميتافيزيقيين الذين عاصروا شكسبير فى القرن السادس عشر وعلى رأسهم جون دن ، وأيضاً نلاحظ تأثره بالشاعر الإنجليزى المعاصر و . هـ . أودن . يهتم جاريل بالوصول إلى عقل القارئ أساساً ، بعد ذلك يأتى دور العاطفة . فالوصول إلى العاطفة عن طريق العقل يزيد من حدة وعى الشاعر بالشكل الفنى لقصيدته ، وفى الوقت نفسه يحدد القارئ داخل إطار ذهنى معين يمنعه من التخبط العشوائى بين شطحات العاطفة . ويؤمن جاريل بأن عظمة الإنسان تكمن فى صموده ، وإصراره على إثبات إرادته وشجاعته فى مواجهة مصيره ، وذلك على الرغم من الهزيمة والاندثار والموت الذى فى انتظاره .

استقبل النقاد أشعار جاريل بالتقدير والاحترام وخاصة لما تمتاز به من حساسية مرهفة تجاه موقف الإنسان المعاصر من الكون والمصير والوجود . فى ديوانه : «قصائد مختارة» يحيى ضحايا عصرنا الأسود الذى يؤكد أن الخطيئة الكامنة داخل الإنسان مازالت تورده موارد التهلكة . فاللحظة التى يشعر فيها الإنسان أنه أصبح سيد الكون هى نفس اللحظة التى يصل فيها إلى قمة عزلته وغربته . يرى جاريل أن أمريكا التى كانت فى نظر المهاجرين قلعة العدالة والسعادة ، قد كشفت عن وجهها الحقيقى وأثبتت أن هذه كلها من أوهام الإنسان فى البحث عن الجنة الموعودة . وقد وجد جاريل فى لوحة الفنان الألمانى ألبريشت ديرار «الفارس والموت والشيطان» تجسيداً حياً لكل أحلام البشرية وأوهامها . ولا يفرق جاريل بين أدوات الفنان التشكيلى وأدوات الشاعر بل يرى أنه رسمها بالشعر من خلال الألوان والخطوط . فنحن نعجب بها على الرغم من أنها لا تريحنا على الإطلاق لأن الفن العظيم يجمع بين الألم والنشوة فى لحظة واحدة .

قام جاريل بتجربة جديدة فى كتابه النقدى «قلب حزين فى السوبر ماركت» عندما نقد بنفسه قصيدته «امرأة فى حديقة حيوان واشنطن» التى حمل الديوان اسمها وحاول الوصول إلى أقصى درجات الموضوعية باعتبار الشاعر شخصاً آخر غيره . وأثبت بذلك أن فى إمكان الشاعر أن يتجرد إلى حد كبير جداً من ذاتيته . أما الشاعر الذى لا يستطيع ذلك فلن يخرج بشعره من نطاق الانطباعات الذاتية التى ربما لا تهم أى أحد آخر غيره . وقد تميزت كتابات جاريل النقدية بوعى عميق ، وثقافة شاملة . ومع ذلك لم يفرض هذه الثقافة على أدواته النقدية بل جعل منها مجرد أضواء تحليلية على العمل الذى يتناوله بالنقد .

ساهم جاريل بقسط وافر فى تقييم شعراء وأدباء أمريكا سواء الذين سبقوه أو الذين عاصروه . لكنه وقع أحياناً فى خطأ التعميم وخصوصاً عندما كان يتحمس للشاعر الذى يقوم بتقييمه . فمثلاً نجده فى تقييمه لوولت ويتمان يتطرف فى استخدام أفعل التفضيل لدرجة أن التقييم يتحول فى أحيان كثيرة إلى مجرد تبجيل . صحيح أن وولت ويتمان يتمتع بمكانة رفيعة ورائدة فى مجال الشعر الأمريكى لكن ليس معنى هذا أن يرتفع به الناقد إلى عنان السماء . فهذا ليس من مهمته التى تعتمد على التحليل الهادئ الموضوعى . أما فى كتاباته النقدية بصفة عامة فإن جاريل يتميز بالموضوعية المتأنية التى تضيف إلى إنجازات مدرسة النقد الحديث لمحات ذكية وعميقة نابعة من شمول ثقافته ونفاذ بصيرته .

٣٥ بول جرين — 35 Paul Green

(١٨٩٤ - ....)

بول جرين كاتب مسرحي تخصص فى تقديم قضايا الزنوج الأمريكيين فى مسرحياته من خلال أسلوب واقعي يحلل حركة المجتمع الأمريكي بكل صراعاته الداخلية . وهو يرى أن تاريخ الأمة وأساطيرها ، وعاداتها الشعبية ومعتقداتها الدينية ، وآمالها ، ومثلها العليا يمكن أن تقدم للكاتب المسرحي مادة خصبة للتجسيد الدرامي . لكن يتحتم عليه أن يعالج موقف الإنسان فى خصائصه الثابتة بدلاً من أن يركز تحليله على المظاهر الاجتماعية المؤقتة . فالدراما الواقعية لا تعنى تصوير الواقع الاجتماعي وتسجيله حرفيا بل تهدف أساساً إلى بلورة الواقع الإنساني من خلال إلقاء الأضواء على نوعية العلاقة بين الإنسان والمجتمع . أى أن المسرحية الناضجة تتخذ من مأساة الإنسان محورا لها ، بينما يشكل الواقع الاجتماعي الراهن مجرد خلفية تتناقض أو تتناغم معها . لذلك يؤكد بول جرين أنه من حق الكاتب المسرحي أن يستخدم المضامين المحلية والإقليمية بشرط أن يمزجها بقدرته التخيلية حتى يعيد صياغتها فنيا ، ويخرج بها من مجال الواقع الاجتماعي المعاش إلى ميدان الواقع الفنى الرحب ، وهو الميدان الذى يتيح له كل قدرات التجريب والابتكار . كان هذا العنصر الخيالى فى مسرحيات جرين سبباً فى مزجها بلغة الشعر وروحه على الرغم من خلفيتها الواقعية الطاغية التى تتخذ من حياة الجنوب الأمريكي مادة لها .

ولدبول جرين فى مدينة ليلنجتون بولاية كارولينا الشمالية . تخرج فى جامعة الولاية مما أهله لتدريس الفن الدرامى والفلسفة فيها . بدأت شهرته ككاتب تدور أحداث مسرحياته فى كارولينا الشمالية كما نجد فى مجلد «إرادة السيد ومسرحيات اخرى» ١٩٢٥ ، ومجلد «الطريق الموحش» ١٩٢٦ الذى يحتوى على ست مسرحيات كتبت لتقدم أساساً على مسارح الزنوج . وتأكد نفس الاتجاه فى مسرحيتى «إله الحقل» و «فى حضن إبراهام» اللتين عرضتا على مسارح برودواى عام ١٩٢٧ وفازت الأخيرة بجائزة بوليتزر . استمر جرين فى كتابة مسرحياته

ذات الطابع الواقعي المميز فكتب «بيت كونللى ومسرحيات أخرى» ١٩٣١ ، ثم مسرحية «حقل بوتر» ١٩٣٤ التي أطلق عليها عنواناً آخر» أسرعى أينها العربة» كما اشترك جرين مع الروائى الزنجى ريتشارد رايت فى تقديم روايته «ابن البلد» على المسرح عام ١٩٤١ . وعندما أحس أن واقعيته الممزوجة بالخيال والشعر تتفق مع مسرحية «بيرجنت» لإبسن ، قام بإعدادها على الطريقة الأمريكية وعرضت عام ١٩٥١ .

فى الثلاثينيات عاش وعمل لبعض الوقت فى هوليوود ، لكن نجاحه هناك كان محدوداً للغاية بسبب عقليته الأكاديمية التى تعجز عن مجاراة التنافس التجارى الذى تنهض عليه هوليوود أساساً . واضطر إلى العودة لشغل وظيفته كأستاذ فى جامعة كارولينا الشمالية . ومع ذلك فقد كتب سيناريوهات سينمائية ناجحة لأفلام قوبلت بالتقدير والإعجاب من جمهور المتفرجين على وجه الخصوص . لكنه لم يتخلص فيها من خصائص المسرح التى تنبع أساساً من الحوار والمكان المحدد ، بينما السينما بطبيعتها تريد منافسة المسرح باستخدام إمكاناتها التى لا تتأتى له . فالكاميرا يمكن أن تنطلق وراء المغامرات والأحداث المثيرة بين الجبال والتلال ، وفى السهول والأودية . ولكن جرين لم يقع تحت ضغوط هذه الإغراءات لإيمانه أن الفن هو فكر وليس إثارة فقط .

فى أواخر الثلاثينيات بدأ جرين يهتم بما أسماه المسرحيات النابعة من تاريخ الشعب ، وأساطيره وعاداته ومعتقداته وآماله وقيمه . وهى المسرحيات التى قدمها على المسارح التجريبية التى أقيمت خصيصاً على سفوح التلال لهذا الغرض . من هذه الأعمال التى أطلق عليها اصطلاح «الدراما السيمفونية» نذكر : «المستعمرة الضائعة» ١٩٣٧ ، و «المجد الشامل» ١٩٤٧ ، و «إيمان آبائنا» ١٩٥٠ ، و «طريق البرية» ١٩٥٥ ، و «المؤسسون» ١٩٥٧ ، و «الحياة الكونفدرالية» ١٩٥٨ ، و «ستيفن فوستر» ١٩٥٩ . فى هذه المسرحيات أثبت جرين أن البناء الموسيقى يمكن أن يوازى البناء الدرامى ويضاعف من تأثيره على الجمهور . لذلك لعبت الموسيقى دوراً حيويا فى الأسلوب الذى أخرجت به هذه المسرحيات . فلم تكن مجرد خلفية تصويرية لمواقف المسرحية بل شكلت جزءاً عضويا من التعبير الدرامى .

لم يشأ جرين أن يترك تجربته النقدية والمسرحية دون أن يسجلها فى مجموعة مقالات نشرها فى كتاب بعنوان «التراث الدارمى» عام ١٩٥٣ . قدم فى هذا الكتاب مفهومه الشامل للدراما ، وإمكاناتها اللانهائية التى يجب ألا تقع تحت طائلة قانون العرض والطلب التجارى . فغالباً ما تكون مقاييس برودواى غير صالحة لإنتاج الأعمال المسرحية الناضجة فكراً وفنا . وهذا ما طبقه جرين فعلاً عندما قدم مسرحياته التجريبية فى المسارح الصغيرة التى أقيمت على سفوح التلال على الرغم من نجاحه السابق على مسارح برودواى التى شعر أنها لا ترحب بالتجريب الذى يعتمد عليه تطور المسرح . فهى تعتمد على تقديمها للقوالب المعروفة والمضمونة تجاريا مثل الواقعية المتطرفة ، أو الخيالية الرومانسية ، أو الشاعرية الحالمة ، ولكنها لا تسمح بمزج هذه العناصر لإنتاج مسرحية لم يتعود عليها الذوق العام للجماهير .

ولكى نتتبع التطور الفنى الذى طرأ على مسرحيات جرين يجدر بنا أن نتعرض لبعض مسرحياته التى تمثل الملامح البارزة فى فنه . فى مسرحية «فى حضن إبراهام» التى فازت بجائزة بوليتزر يستغل جرين الواقع الاجتماعى للزنوج الأمريكيين فى إخراج تراجيديا حادة زاخرة بأحاسيس الشفقة والرعب . يحاول فيها البطل

المولد إبراهام ماكرينى أن يساعد الزنوج بإقامة مدرسة لهم فى إحدى مدن كارولينا الشمالية . ويسانده أخوه الأبيض غير الشقيق لونى الذى يرفض منحه أية مساعدة مالية أو عينية لتنفيذ مشروعه مما يؤدى إلى اشتعال الصراع الدرامى الذى يدفع بإبراهام إلى قتل أخيه لونى . هكذا تتولد المأساة من النوايا الطيبة التى تهدف إلى مساعدة الآخرين والارتقاء بهم . ولا يسعى جرين إلى تسجيل الواقع الاجتماعى بقدر ما يبلور الصراع اليائس الذى يخوضه إبراهام من اجل مساعدة بنى جنسه الذين ينتمى إليهم بحكم نصفه الأسود . ولاشك فإن دمه المختلط بوضح لنا وقوعه بين شقى الرحى : البيض والسود ، سواء على المستوى الاجتماعى الخارجى أو المستوى النفسى الداخلى . كان من الطبيعى أن ينتهى به الحال إلى نهاية مأسوية لأنه لم يملك المقومات أو الإمكانات التى تجعل منه قائداً ناجحاً لبنى جنسه . فقد اضطهده البيض وأشاح السود بوجوههم عنه . وعندما يقتل أخاه ، يقع صريع رصاص الانتقام . لكن هذا لا يمنع أنه امتلك روح الشجاعة وتحدى كل قوى المجتمع العاتية غير واضع صالحه الخاص فى الاعتبار ، أو مقدراً لإمكاناته المحدودة .

فى مسرحية «إله الحقل» التى كتبت فى نفس عام «فى حضن إبراهام» يعود جرين إلى الحياة التقليدية الضيقة التى يحياها البيض فى الجنوب الأمريكى . فهى ليست حياة متسلق الجبال بكل حيويتها وانطلاقها وخطورتها ، ولكنها حياة الزارعين الذين لا يأتى لهم الغد بأى جديد . فى شخصية بطله «هاردى جيل كرايست» يبلور جرين نوعاً من الرجولة غير العادية التى تفور داخل رجل متزوج من امرأة عليلة . لكنه يحس بالحيوية تتدفق منه مرة أخرى عندما يتعلق بابنة أخت زوجته التى تدعى رودا والتى تبادله الحب الملتهب ينجح جرين فى تجسيد الصراع بين طبيعة العاشقين الثائرة الفائرة وبين المجتمع الضيق الخانق الذى يحيط بهما . وتنتصر هذه الطبيعة فى النهاية لأنها تتمشى مع سنة التطور . لكن جرين يتطرف فى المأساة بتقديم كثير من الأحداث المرعبة مثل انتحار خطيب رودا . ونسى بذلك أنه عندما تزيد المواقف الميلودرامية على الحد فإنها تفقد قدرتها على إقناع المتفرج .

فى مسرحية «بيت كوناللى» تدور الأحداث أيضاً فى الجنوب كاشفة الصراع الذى يدور بين ملاك الأراضى الذين فقدوا قدرتهم على مواصلة التحدى وبين الفلاحين الأجراء الذين ارتبطوا عاطفيا ومصيريا بالأرض على الرغم من عدم امتلاكهم لها . ذلك لأنهم يستمدون منها القدرة على مواصلة الحياة . وتتغلب طبقة الأجراء على طبقة الملاك من خلال ابنة أحد الفلاحين التى تتمكن من الإيقاع بويل كوناللى فى غرامها بصرف النظر عن انتمائه إلى الطبقة الأرستقراطية . ويتم الزواج بينهما فعلاً ولكنها لا تعيش عالة عليه بل تثبت أنها قادرة على مساعدته وإنقاذه فى نهاية المسرحية . تتميز شخصيات المسرحية بالحيوية والإقناع والدقة فى التصوير وذلك لارتباطها بعمود فقرى أساسى للأحداث دون أى تدخل من الكاتب .

فى مسرحية «حقل بوتر» أو «أسرعى أيتها العربة» يعود جرين إلى تجسيد حياة الزنوج مرة أخرى من خلال تفاصيلها القاسية المريرة ولكن على أمل التخلص من السلبيات هذه المرة . يترك جرين الواقعية باستخدامه الرمزية التى تكثف دلالات الأحداث . والتى تكشف العيوب التى تعتور حياة الزنوج . فهم ليسوا بضحايا المجتمع فقط . ولكنهم ضحايا أنفسهم أيضاً بسبب حياتهم التى لا تخرج عن نطاق الغريزة البدائية والتى

لا تخطط للمستقبل بل تسير فى طريق بلا هدف محدد .

فى مسرحية « المجد الشامل » وهى إحدى درامات جرين السيمفونية . يمجد جرين أمريكا من خلال الدور التاريخى الذى لعبه توماس جيفرسون فى إرساء دعائم الديمقراطية . تبدأ المسرحية بمنظر فى قصر الملك جورج الثالث فى لندن عام ١٧٧٥ يعقبه فوراً الثورة الأمريكية من أجل الاستقلال مع تركيز بقعة الضوء على جيفرسون وفيرجينيا . ويقول الناقد أتكنسون بروكس : إن أسلوب المسرحية لا يختلف كثيراً عن أسلوب التأليف الموسيقى بكل تنويعاته وإيحاءاته . وهذا دليل على خصوبة مسرح بول جرين الذى استخدم كل الأدوات الفنية التجريبية من موسيقى . وشعر وواقعية ورمزية لكى يقدم رؤية فريدة خاصة به تجاه مأساة الإنسان الناتجة عن ضغوط المجتمع المعاصر والظروف المحيطة به .

٣٦ إلين جلاسجو 36 Ellen Glasgow

(١٨٧٤ - ١٩٤٥)

اشتهرت إلين جلاسجو برواياتها وقصصها القصيرة الاجتماعية التى تستمد مادتها من مجتمع الجنوب الأمريكى بكل تحيزه وتعصبه وضيق أفقه وقيمه المتخلفة . بل إنها تزغلت فى مضمونها المحلى لدرجة أنها لم تخرج عن نطاق فرجينيا التى عاشت فيها طيلة حياتها . وعلى الرغم من صدق تصويرها الفنى فإنها عجزت عن الحصول على شهرة شعبية عريضة لأنه كان من الصعب على القارئ الذى ليس لديه أدنى فكرة عن الحياة فى الجنوب أن يتذوق رواياتها وقصصها القصيرة التى تقدم من الشخصيات والمواقف والمعانى والرموز مالا يستوعبه سوى من خبر الجنوب الأمريكى سواء فى الحياة أو فى الكتب . فقد اختارت إلين جلاسجو مجتمعاً محدوداً للغاية وحرصت على ألا تخرج عن حدود الواقعية التقليدية التى تجسد الواقع الاجتماعى من خلال نظرة ناقدة ساخرة فاحصة ، ولكنها لا تحاول كثيراً الخروج إلى المجال الإنسانى الرحب . فكانت شخصياتها بمثابة أعضاء فى مجتمع مرتهن بظروف معيشية مؤقتة ، أكثر من كونهم بشراً يحملون خصائص الإنسان التى لا يحدها زمان أو مكان . ولعل الجانب الإنسانى الشامل فى نظرتها إلى مجتمع الجنوب يتمثل فى رفضها اعتبار أهالى الجنوب جنساً قائماً بذاته ويختلف عن باقى الأمريكيين ، فمها انطووا على أنفسهم داخل مجتمعهم الضيق المحدود ، فما زالوا ينتمون إلى البشر بكل الخصائص والسمات الإنسانية الثابتة

ولدت إلين جلاسجو فى مدينة ريتشموند بولاية فرجينيا ، ولم تلتحق بمدارس معينة ، بل تلقت تعليمها بالمنزل . كانت حياتها عادية وهادئة مما أثر على مضمون رواياتها التى خلت تماماً من كل الشطحات الرومانسية ، والمواقف المسرفة فى العاطفة التى سادت مجتمع الجنوب . فهو مجتمع يعيش فى الأوهام والأحلام التى لن تتحقق ، ويسرف فى التعبير العلنى والصريح عن العواطف المأسوية والمشاعر الذاتية . أما الين جلاسجو فقد رفضت كل هذه السمات واعتبرتها نوعاً من عدم النضج . وضح هذا الاتجاه فى رواياتها مثل «صوت الناس»

١٩٠٠ ، و «عجلة الحياة» ١٩٠٦ ، و «فرجينيا» ١٩١٣ ، و «الحياة وجابريبلا» ١٩١٦ و «الأرض الجرداء» ١٩٢٥ و «هذه هى حياتنا» ١٩٤١ . و «المهرجون الرومانسيون» ١٩٢٦ و «الحياة الظليلة» ١٩٣٢ و «شريان من حديد» ١٩٣٥ . وأيضاً فى قصصها القصيرة مثل مجموعة «الظل الثالث» التى كتبتها عام ١٩٢٣.

ولكى نتعرف على ملامحها الرئيسية يمكننا الاستشهاد ببعض رواياتها على سبيل المثال . فروايتها «الأرض الجرداء» تتميز بالأحداث الطبيعية التلقائية ، والشخصيات ذات الأبعاد المتعددة ، والخطوط الفكرية الخصبة . فقد أصيبت دورنيدا أوكلى بخيبة الأمل فى الحب . ولكى تعوض هذا الإحباط والفشل فإنها تضع كل همها ونشاطها فى العناية بالفدادين الجرداء التى يمتلكها أبوها ، والتى ترمز إلى حياتها الجافة اليائسة . وبالفعل تنجح فى تحويل الأرض إلى بقعة خصبة خضراء ، وتثبت للجميع أنه إذا صح العزم وضح السبيل وأن الثروة فى انتظار كل كادح مجتهد . لكن المجتمع الضيق الذى تعيش فيه لا يسمح لها بالنجاح والتفوق على كل المستويات . فهى تفشل فى علاقاتها مع الرجال ، فنراها تعشق واحداً بينما توشك على الزواج من آخر . ثم ترفض طبيباً فى نيويورك وفى النهاية تتزوج من الرجل الذى رفضها قبل ذلك ، ثم تقوم على رعاية الرجل الذى أحبها فعلاً عندما تصبح سكيرة مفلسة . وهذه المأساة لا تحدث إلا فى الجنوب الذى يحيط الفرد بالإحباط من كل جانب لدرجة أن يتحول النجاح إلى أسطورة كاذبة .

فى رواية «المهرجون الرومانسيون» تتجلى مقدرة إلين جلاسجو على كتابة كوميديا السلوك الزاخرة بالسخرية ، كما نجد فى رواية «الحياة الظليلة» . فالرواية تحكى قصة زواج القاضى الكهل هانوبل من أنابل أبتشرش التى لم تتعد ثمانية عشر ربيعاً . وهذه القصة ربما تحولت إلى كوميديا رخيصة بين يدى كاتب أقل موهبة من إلين جلاسجو التى بلورت المضمون فى مزيج فنى رقيق من اللماحية والعاطفية التى لا تخلو من بعض الرثاء . فمن الممكن أن تتميز تصرفات هانوبل بالحماقة والتفاهة ، ولكنها تمتزج بالوقار والسلوك المتزن الرزين مما يجعل القارئ يتحمس له فى بعض الأحيان ، بل يتعاطف معه فى الوقت الذى يضحك فيه من تفاهاته وحماقاته .

لعل أصالة إلين جلاسجو تتمثل فى أنها لم تكتب إلا عن المجتمع الذى تعرفه جيداً . من هنا كانت الحياة التى تنبض بها رواياتها . فى رواية «فرجينيا» تدور الأحداث حول حياة امرأة من الجنوب فى الفترة من ١٨٨٤ إلى ١٩١٢ . كان زواجها فاشلاً ، ولم تستطع أن تؤقلم نفسها مع البيئة الجديدة مما أظهرها بمظهر غير لائق أفقدها احترام زوجها وبناتها . ولكى تعوض خيبة الأمل المحيطة بها من كل جانب صبت حنانها وحبها على ابنها الذى بادلها نفس الشعور . يقول الناقد إدوارد واجن نخت إن إلين جلاسجو كانت قد بدأت روايتها بلون من التهكم الساخر لبيئة فرجينيا لكنها غيرت رأيها مع تطور الأحداث وأصبحت أكثر تعاطفاً مع شخصياتها مما جعل رواياتها تجمع بين العنصرين : الاجتماعى والمأسوى فى آن واحد . ساعد هذا على التوغل داخل نفسية المرأة التى شهدت تقلبات اجتماعية ونفسية كثيرة مع مطلع القرن العشرين . سيطر هذا الاتجاه الروائى على أعمال إلين جلاسجو فيما بعد حتى إننا نجد فى رواية «شريان من حديد» تصويراً للمرأة الأمريكية ذات الإرادة الصلبة والعزيمة الحديدية فى مواجهة كل الأهوال والصعاب فى جبال فرجينيا حيث استقرت لأول مرة ، ثم فى مدن فرجينيا بعد أن قامت المدن وانتشر العمران . يعتبر النقاد هذه الرواية من أحسن روايات إلين جلاسجو لأنها ركزت على العنصر

الإنسانى المأسوى فى الشخصيات أكثر من تركيزها على الجانب الاجتماعى المؤقت للمواقف . ساعدها على ذلك اختيارها لفترة السنوات التى سبقت وواكبت فترة الانهيار الاقتصادى الشهير الذى بدأ مع مطلع الثلاثينيات من هذا القرن . لم تحاول المؤلفة تمجيد المرأة الأمريكية ، بل تركتها تتفاعل مع الأحداث . وتتصارع مع الأقدار حتى تجسد بأسلوب درامى ما أسمته بشريان الحديد الذى يسرى فى داخلها ويمنحها ذلك الصمود الرائع لإثبات إرادتها .

لعل هذه النغمة المأسوية التى تبرز فى روايات إلين جلاسجو ترجع إلى أنها ولدت فى فترة إعادة التعمير والبناء التى أعقبت هزيمة الجنوب فى الحرب الأهلية . وهى فترة كانت بمثابة اكتشاف الذات لمعظم الجنوبيين ، ومكنت إلين جلاسجو من أن ترى بعين فاحصة الأسباب الحقة والعوامل السيكلوجية التى أدت إلى كل هذه المآسى التى غرق فيها الجنوب . لكنها رفضت النظرة التقليدية التى كانت تدمغ الجنوبيين كلهم بصفات وسلبيات واحدة كما لو كانوا قد خرجوا من قالب واحد . تقول إحدى شخصياتها فى رواية «الحياة الظليلة» : «إنه لهراء أن نتكلم عن أهل الجنوب كما لو كانوا جنساً خاصاً مستقلاً بذاته ، يطلب نفس المطالب ويفكر بنفس الأسلوب» . كما رفضت أيضاً أن تصور الشخصية الجنوبية فى صورة المرض العقلى والنفسى مثلما فعل بعض الكتاب الآخرين . كانت نظرتها المأسوية الشاملة إلى مجتمع الجنوب سبباً فى إحساس التطهير المريح الذى يستشعره القارئ بعد الانتهاء من القراءة .

لم تكن المأساة هى العنصر الوحيد المشكل لأعمالها ، بل اتخذت من روح الدعابة والتهكم ضوءاً يكشف الجوانب الأخرى من النفس الإنسانية ، وينأى بها عن الإسراف الممج فى العاطفة . يقول الناقد هـ . س . كانبى : إنها كانت من أعظم الروائيين الأمريكيين الذين قضوا على الرومانسية المريضة التى سيطرت على أهالى الجنوب ، إذ حرصت على أن تقدم لهم حياتهم بكل سلبياتها وتناقضاتها دون أية حساسيات تقليدية . يقول الناقد ألفريد كازن إنه على الرغم من أن إلين جلاسجو قد ولدت ونشأت فى مجتمع الجنوب بل إنها لم تخرج منه طيلة حياتها فإنها استطاعت أن تكتشف سلبياته ، وأن ترفض مثله ، وأن تنقده بأسلوب ساخر تهكمى يدل على نظرتها الموضوعية الشاملة ، أو كما تقول هى شخصيا : إن كل ما عملته أنها اشتغلت بتقليب التربة الخصبة التى ارتوت بغرور الإنسان .

من أهم إنجازات إلين جلاسجو أنها بلورت صراع الأجيال كما خبرته فى الجنوب . فى رواياتها الأولى تصارع الأجيال الناشئة من أجل التحرر من القيم والمثل الأثيرة عند جيل الآباء . وجاءت الحرب العالمية الأولى لكى تضاعف النضج الفكرى عندها بحيث بدت الشخصيات والمواقف فى الروايات التالية أكثر عمقاً وأخصب فكراً . لكنها عندما تقدمت بها السن بدت أكثر تحفظاً بحيث اختفت ثورتها المبكرة وحل محلها نوع من الإصرار على مواجهة الواقع دون رفضه رفضاً نهائيا . تجلى هذا الاتجاه فى رواية «شريان من حديد» التى تمثل مرحلتها الروائية الأخيرة التى استطاعت فيها أن تزيد من التصاقها بالإنسان وأن تبتعد بنفس الدرجة عن المحيط الاجتماعى الذى استغرق رواياتها الأولى . لعل هذا هو إنجازها الحقيقى الذى أفسح لها مكانة ملحوظة على خريطة الرواية الأمريكية ، ذلك لأن المجتمع دائم التغير فى ظروفه ومظاهره ، أما الإنسان فخصائصه ثابتة مهما تغير المكان أو اختلف الزمان .

٣٧ روبنسون جيفرز | 37 Robinson Jeffers

(١٨٨٧ - ١٩٦٢)

روبنسون جيفرز شاعر أمريكي له وجهة نظر محددة في الحضارة المادية المعاصرة التي بلغها الإنسان وظن انه حقق بها حلم الإنسان القديم . فكل أشعار جيفرز تنطق بالرفض التام لهذه الحضارة التي يرى فيها بربرية تزيد على تلك التي عرفت بها حياة الحيوانات المفترسة والطيور الجارحة . والدليل على ذلك تلك الحروب المدمرة التي خاضها الإنسان ضد أخيه الإنسان ، والأسلحة الفتاكة التي اخترعت لتدمير ما بناه الإنسان على مر الأجيال في لحظة طيش عابرة . لم يعبر جيفرز عن رفضه للحضارة في قصائده فقط بل قام بتنفيذه فعلاً في حياته إذ بنى لنفسه بيتاً من الصخر بالقرب من مدينة الكرمل في شمال كاليفورنيا ، حيث أشبع رغبته الملحة في العزلة والانطواء وعشق الطبيعة البرية الوحشية التي لم تصل إليها يد الإنسان . وكان من الطبيعي أن ينعكس هذا الفكر على قصائده فيصبغها بلون متشائم . لكن التشاؤم الذي يمتاز بالصدق الفني والأصالة الفكرية خير من التفاؤل الذي يلون الوجود بصبغة وردية بينما الصراعات الوحشية والدموية تهدد مستقبل الإنسان وتشكل مصيره .

ولد روبنسون جيفرز في مدينة بيتسبورو بولاية بنسيلفانيا ابناً لعالم في اللاهوت وأستاذ في الأدب الكلاسيكي مما أثر على فكره وثقافته منذ سني حداثته الأولى . تلقى تعليمه في جامعة المدينة ، ثم انتقل إلى سويسرا وألمانيا لإكمال دراسته العليا التي عاد بعدها لدراسة الطب في جامعة كارولينا الجنوبية كما درس بعدها علوم الغابات في جامعة واشنطن . لذلك لا نستطيع أن نحدد اهتمامه الفكري والأدبي والعلمي في فرع واحد من فروع المعرفة . انعكس هذا على شعره الذي يستمد معظمه من المعاني والدلالات النابعة من الأدب الكلاسيكي والكتاب المقدس ، والتي تبلور الطريق المسدود الذي دخلته الحضارة الصناعية الحديثة . وعلى الرغم من أن أغلب الشخصيات التي وردت في قصائده جاءت من الحياة المعاصرة ، فإن جيفرز لا يربطها بفترة مؤقتة بل يحاول أن يصل من خلالها إلى الخصائص الجوهرية للنفس البشرية . استمد جيفرز خلفية أشعاره من المناظر

والمشاهد المحيطة بمنزله الصخرى الذى يطل من سفح الجبل على البحر الذى يتدفق حتى ينطبق عليه الأفق . وهذه المناظر الخالدة هى التى منحت شخصياته خصائصها الجوهرية التى لا تتأثر بتغير المكان أو مرور الزمان . أما الحياة الصناعية والتجارية فى المدن الكبيرة فتتغير وتتبدل من يوم لآخر ولذلك فهى تطمس معها الأصالة الإنسانية الثابتة . ولاشك فإن المناظر التى عاش بينها كانت شبيهة بتلك التى تتابعت فى الأساطير الكلاسيكية ، لذلك لم يشعر جيفرز بغربة عندما استخدم مضامينها فى قصائده مما منحها عمقاً فى المعنى الذى يعبر عن العلاقة الأزلية والأبدية بين الإنسان والكون .

لم يلتفت أحد إلى جيفرز عندما أصدر أول ديوانين له : «زجاجات النبيذ وتفاحات» ١٩١٢ ، و«أهالى كاليفورنيا» ١٩١٦ . فقد كانت قصائد قصيرة تستمد من مناظر كاليفورنيا خلفية لها . لكن شهرة جيفرز بدات عام ١٩٢٤ عندما أصدر ديوانه «تامار وقصائد أخرى» الذى يتخذ مضمونه من قصة تامار فى العهد القديم ، والتى يغتصب فيها آمنون أخته تامار . فقد وجد جيفرز فى هذه القصة تجسيداً لإحساساته نحو فشل الإنسان فى تخطى حدود رغباته الذاتية ، ونزعاته البربرية ، ويبدو أن ميله نحو التدمير والتخريب والاعتداء والاغتصاب أقوى بكثير من قواه الخلاقة البناءة . يرى جيفرز أن الانكباب الفاسق على الملذات ليس سوى عبودية الإنسان لذاته التى تحاصره من كل جانب ، لذلك فإن مأساة تامار ليست سوى النتيجة الحتمية لهذه النزعة العدوانية المدمرة .

فى نفس الديوان يقدم جيفرز مسرحية شعرية بعنوان «البرج وراء المأساة» التى يقيمها على مسرحيتى «أجاممنون» و «حاملات القرابين» اللتين تشكلان الجزأين الأول والثانى من ثلاثية الأوريستية لأيسكولس . تبدو براعة جيفرز فى استخدام ثقافته الكلاسيكية الواسعة عندما تنطلق مسرحيته من مضمونها الإغريقى لكى يشكل بها رؤية جديدة تركز أكثر على الدور الذى قامت به كاساندرا ، وتصرف النظر قليلاً عن الصراع المعروف بين الظروف الملزمة لطرفى الصراع . وجد جيفرز نغمته الأساسية فى التناقض بين رغبات الكترا الجنسية التى تدفعها إلى استعطاف أوريست لكى يمكث معها فى المدينة ويحكم الشعب ، وبين رغبة أوريست الملحة فى قطع كل علاقة معها ، بل قطع كل رابطة تربطه بالجنس البشرى كله . وقد نجح جيفرز فى تقديم شخصيات ناضجة ومتبلورة من خلال الحوار الذى وظف فيه الشعر توظيفا دراميا فعالاً ، مما جعل بناء المسرحية متناسقاً . وأكد فى الوقت نفسه أن مهارة جيفرز فى الكتابة للمسرح لا تقل عن مهارته فى الشعر . والدليل على ذلك أن المسرحية عرضت بنجاح على مسارح برودواى عام ١٩٥٠ .

فى ديوان «الفرس المبرقش» ١٩٢٥ يسرد جيفرز فى قصيدة بنفس العنوان قصة تدور أحداثها فى الجبال بالقرب من منطقة مونتيرى فى كاليفورنيا وتتخذ من جو الأسطورة خلفية لها . فالقصة تعالج حب امرأة تدعى كاليفورنيا لفرس أحمر رائع الجمال ، ترى فيه القوة والجمال وكل الصفات التى تصل إلى درجة المثال . لكن يحدث أن يقع زوجها العنيف المتوحش تحت أقدام الفرس الذى يسحقه بسنابكه مما يضطرها إلى قتله بالرصاص ولكنها تشعر فى الوقت نفسه أنها قتلت عالم المثال الذى عاشت فيه . والقصيدة زاخرة باللوحات الحية النابضة ، والأحداث التى تنتمى إلى عالم الأسطورة الخصب ذى الرموز والمعانى والدلالات المتعددة . لذلك يعتبرها النقاد

من أفضل قصائد جيفرز إذا استطاع القارئ أن يستوعب كل معانيها من خلال التناقض الدرامى بين القوة والجمال والحيوية والصفاء المتمثل فى الفرس وبين جشع الإنسان المتحضر وحبه للسيطرة على كل ما حوله مما يعجل بنهايته فى معظم الأحيان .

فى قصيدة «نساء بوينت سير» ١٩٢٧ يقدم جيفرز شخصية كاهن أراد أن يتجاوز الطقوس التقليدية بحثاً عن نظرة جديدة للعقيدة لكن عقله يختل ويهتز بسبب وقوعه بين شقى الرحى المتمثلين فى رواسبه القديمة ورغباته الجديدة . أراد جيفرز من خلال مأساة هذا الكاهن أن يبلور الأخطار التى ترتب على سوء الفهم الذى يصيب الإنسان عندما يقدم على شىء جديد دون أن يكون قد استعد له نفسيا وروحيا وفكريا . فالحياة كلها دهاليز مغلقة وطرق مسدودة ، وكهوف مظلمة . لذلك فإن احتمالات الخطأ والخطر أكثر من احتمالات الصواب وتحقيق الهدف المرجو .

فى ديوان «كودور وقصائد أخرى» ١٩٢٨ يعود جيفرز فى قصيدة «كودور» إلى الأدب الإغريقى الكلاسيكى فيقدم قصة يوربيديس التى تدور حول فيدرا وهيبوليت من خلال رؤية جديدة . تشتعل الرغبة العارمة داخل فيرا كودور تجاه ابن زوجها هود الذى يرفض التجاوب معها . ولكن أباه يشك فى أنه اغتصب فيرا فيقتله . وعندما يعلم كودور مؤخراً أن هود كان بريئا ، يعانى أقسى المعاناة من عدم قدرته على التكفير عن ذنبه ، لأنه أدرك جيداً أن الأوان قد فات وأنه لم يعد هناك مستقبل أو أى نوع من العقاب على هذه الأرض يمكن أن يغسل داخله من الإحساس بالذنب القاتل . فقد كتب على الإنسان أن يتحمل مغبة سوء إدراكه للأمور .

فى ديوان «عزيزى يهوذا وقصائد أخرى» ١٩٢٩ يستمد جيفرز مضمونه مرة أخرى من الإنجيل . فهو يرى التناقض واضحاً للغاية بين شخصيتى المسيح ويهوذا . فبينما يرمز المسيح إلى البذل والعطاء والتضحية والحب ، يرمز يهوذا إلى الجشع والأخذ والأنانية والحقد . ولذلك فالمسيح هو الحياة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ، بينما يجسد يهوذا الموت والظلام والخراب . يرى جيفرز فى يهوذا تجسيداً لكل العناصر التى تنهض عليها الحضارة الصناعية ، التجارية ، المادية المعاصرة .

فى ديوان «الهبوط إلى عالم الموتى» ١٩٣١ يستخدم جيفرز الأساطير الإغريقية وخاصة فى القصيدة الدرامية «عند نهاية عصر» التى تدور حول قيام بوليكسو بإعدام هيلين بعد عشرين سنة من سقوط طروادة . فالحضارة المادية فى نظر جيفرز تميل إلى القتل والتخريب ولذلك فهى تحمل فى طياتها بذور اندثارها . وهذا المفهوم أكده مرة أخرى فى ديوان «هبوط ثورسو على الأرض وقصائد أخرى» ١٩٣٢ ، والذى يجسد فى قصيدته التى تحمل عنوانه الشخصيات التى ترمز بدرجات مختلفة إلى رغبة الموت الدفينة والمؤثرة فى الاتجاه الذى تشقه الحضارة الحديثة . فالقصيدة تنهض على رغبات هيلين ثورسو المتناقضة تجاه زوجها بحيث تتردد مشاعرها بين حبه وكراهيته ، كذلك تجاه أخيه العاجز الذى يعشقها ، وتجاه الموت نفسه الذى تتمناه وترفضه فى الوقت نفسه . وهذه الحيرة التى وقع فيها الإنسان ليست سوى نتيجة حتمية للتعقيدات التى جلبتها الحضارة معها واعتبرها البشر تطوراً إلى عالم أفضل .

يتجلى عشق جيفرز للطبيعة فى ديوانه «امنح قلبك للصقور وقصائد أخرى» ١٩٣٣ ويعتبر أن الإنسانية بشكلها الراهن مازالت مجرد نقطة بداية للجنس البشرى الذى يؤكد عجزه فى كل تصرفاته ، وعلى الإنسان أن يتجاوز هذه الإنسانية البدائية إذا أراد أن يعيش حياة حقة . فإما أن يستسلم للحياة السلبية والمستقرة التى تعيشها الأحجار الصامدة فى الطبيعة ، أو يقلد الصقور فى حيانها المنعزلة التى تريد أن تصل بها إلى عنان السماء لكى تخدم الله الذى لابد أنه لم يرض بعد عن الوضع الراهن للبشرية على الأرض .

فى ديوان «ميديا» ١٩٤٦ يعيد جيفرز صياغة المسرحية الكلاسيكية القديمة لكى تقدم على المسرح المعاصر بنجاح باهر فى نيويورك عام ١٩٤٧ . وفيها يبلور جيفرز نغمته الأساسية التى تنعى الإحباط الذى يطارد عالمنا المعاصر والتى ترددت من قبل فى قصيدته «عند ميلاد عصر» ١٩٣٧ التى يستخدم فيها أسطورة من الأساطير الشائعة فى نهاية عهد الحضارة الإغريقية – الرومانية وبداية عصر المسيحية . تجسد شخصيات القصيدة الجوع الروحى الذى ينهش أحشاء الحضارة المعاصرة والذى برز فى آخر دواوينه : «حقل الجوع وقصائد أخرى» ١٩٥٤ . وقد لخص جيفرز فلسفته فى مقدمته لديوان «الفأس المزدوجة» ١٩٤٨ عندما قال : إنه ضد الإنسانية بوضعها الراهن . فقد تضخمت ذات الإنسان إلى الحد الذى فقد فيه الرؤية الموضوعية تماماً ، وأصبح فيه راضياً عن نفسه كل الرضا . وآن الأوان لكى ينتقل الشعر من الإنسان إلى الطبيعة التى تسير طبقاً لنظام رائع عجز الإنسان عن أن يسير على نهجه . وعلى الشاعر أن يبلور نظام الكون أمام الإنسان حتى يشعر بحجمه الضئيل الذى لا وزن له فى مواجهة هذا النظام الأزلى الأبدى .

أعلن جيفرز رفضه لإنسان عالمه المعاصر سواء على مستوى أمريكا أو على مستوى العالم أجمع . قال فى إحدى قصائده : «إننى أفضل أن أكون دودة داخل تفاحة برية عن أن أكون حلقة فى سلالة الإنسان» وتمنى أن يكون الناس فى المستقبل أقل عدداً من الصقور حتى تقل نسبة التلوث فى العالم . عبر جيفرز عن كل هذه التنويعات من خلال شعر حر منطلق ، وفى أبيات طويلة ترسم لوحات متتابعة . وقد قضى تشاؤمه من مصير الإنسان على أى احتمال لوجود عناصر الكوميديا أو الدعابة أو المرح . اعتذر عن هذا فى قصيدته «نقد الذات فى فبراير» . وقد تناوله كل النقاد بالجدية اللازمة وخاصة أن معظم نبوءاته قد تحققت باندلاع الحرب العالمية الثانية ، ثم اختراع القنبلة الذرية ، والحرب الكورية ، بل إنه عاش حتى رأى بدايات حرب فيتنام المريرة . ولاشك فإن هذا الاهتمام المكثف بمصير الإنسان من خلال رؤية شعرية ناضجة فكراً وفناً قد جعل بعض النقاد يتحمسون لجيفرز لدرجة أن اعتبروه أعظم شعراء عصره . ولكن يجب ألا نتطرف إلى هذه الأحكام العامة ، فيكفى روبنسون جيفرز أنه قام بدور ضمير عصره ، وجعل من أشعاره تجسيداً حيا لحقيقة موقف الإنسان فى العالم المعاصر . من هنا كانت المكانة المرموقة التى يتمتع بها شعره فى تراث الأدب الأمريكى .

٣٨ هنرى جيمس | 38 Henry James

(١٨٤٣ - ١٩١٦)

هنرى جيمس من أعمدة الرواية الكلاسيكية الأمريكية. برع فى الرسم الدقيق والتحليلى لملامح شخصياته سواء من الداخل أو من الخارج . وكان من أوائل الروائيين العالميين الذين ركزوا على الشكل الفنى للرواية كقيمة جمالية فى حد ذاته ، وخاصة أن الرواية العالمية قبله كانت زاخرة بالوثائق والمستندات والأخبار والحوادث والتعليقات والآراء الشخصية للكاتب بحجة أنها غير متقيدة بفترة زمنية مثل المسرحية المرتبطة بفترة العرض ، أو القصيدة التى تستخدم لغة الاستعارة والمجاز والإيقاع الموسيقى . لذلك كان من الصعب العثور على شكل متبلور للرواية إلى أن جاء هنرى جيمس وأوضح أن البناء الدرامى للرواية ضرورة فنية بدونها يمكن أن يطلق على الرواية أى اصطلاح إلا أنها عمل فنى . أكد جيمس أنه إذا كانت هناك تعليقات وآراء فى الرواية فلابد أن تكون تابعة من ظروف الشخصيات وتفكيرها . وليست لها علاقة بوجهة نظر المؤلف الشخصية فى الحياة والمجتمع . وإذا كان يتحتم على المؤلف أن يتخذ موقفا فكريا معينا تجاه عصره ومجتمعه ، فالرواية كلها كبناء درامى وجسم عضوى تجسد هذا الموقف الفكرى الذى ينفذ إلى جوهر النفس البشرية مستخدما أدوات الفن التى لا تبلى بمرور الزمان أو تغير المكان . ويبدو أن الثقافة الرفيعة التى تلقاها هنرى جيمس فى شبابه كانت سببا أساسيًّا فى هذا الوعى الفنى الحاد المبكر الذى تميز به عمن سبقه أو عاصره من القصصيين . كان نشاطه الأدبى متشعبا بحيث غطى الرواية ، والقصة القصيرة ، والرواية القصيرة ، والمسرحية ، والنقد الأدبى ، وأدب الرحلات ، والسيرة الذاتية ، بالإضافة إلى حصيلة ضخمة من الرسائل التى تبادلها مع قادة الفكر العالمى فى عصره .

وساعدته حياته الخاصة على بلوغ هذه المكانة المرموقة بين رواد الصف الأول للرواية العالمية . فقد ولد فى مدينة بوسطن حفيدا لوليام جيمس الذى كان من أوائل المليونيرات الأمريكيين ، وقد ورث أبوه ثروة ضخمة

مكنته من العيش كأحد كبار الأثرياء فى كل من نيويورك ونيوبورت وكمبردج ، مع الانتقال للاستقرار فترات طويلة بين عواصم أوروبا . وقد سجل هنرى جيمس ذكريات طفولته وصباه وشبابه فى سيرته الذاتية التى تتكون من مجلدين : المجلد الأول « صبى صغير وآخرون » والثانى « ملاحظات على ابن وأخ » ومن الواضح أن المقصود بالأخ هنا وليام جيمس عالم النفس الشهير الذى كان الأخ الأكبر لهنرى والذى فتح عينيه على دراسته السيكلوجية التى تهدف إلى تحليل النفس البشرية فى محاولة لبلوغ جوهرها الأصيل . وهذا ما فعله هنرى فى رواياته . لكن بدلا من استخدام مناهج علم النفس التحليلى ، استخدم أدوات الفن الروائى التشكيلى.

ساعدت مدينة نيويورك – التى قضى فيها هنرى جيمس صباه – على تفتيح ذهنه وبصره لعالم المسرح الرحب . ظل متعلقا طوال حياته بهذا الفن العريق ، وتمنى أن ينبغ فيه . وعندما انتقلت العائلة إلى أوروبا ، اتصل جيمس بالحضارة الغربية فى عنفوانها ، ووجد فيها خصوبة وبلورة وتحديدا على النقيض من المجتمع الأمريكى الذى تركه ولم يجد فيه إلا ثلاثة أنماط من البشر : الرجل المنهمك فى عمله ليل نهار ، والسكير الضائع الذى لا يجد من يشكو له همه . والزعيم السياسى الذى يشتغل بالقانون والخطابة والكتابة وغيرها من الوسائل التى يمكن أن تؤدى به إلى زعامة أحد الأحزاب التى قد تدفع به إلى البيت الأبيض.

أما فى أوروبا فقد وجد هنرى جيمس أنماطا من التفكير والسلوك يصعب حصرها تحت بنود محددة . وبالإضافة إلى ذلك كان أبوه حريصا على أن يحصل أبناؤه على أكبر قدر ممكن من التعليم المتنوع والثقافة العميقة . لذلك تنقل الأبناء بين المدارس الألمانية والسويسرية مما منحهم ثقافة عالية بمعنى الكلمة ، وجعلهم يتخلصون من السذاجة والبراءة التى عرف بها الأمريكيون فى ذلك العصر.

مارس هنرى جيمس عدة فنون على رأسها الرسم ، ولكنه وجد ضالته أخيرا فى قلمه . فمارس ترجمة بعض روائع الأدب الفرنسى . ولكنه لم يقابل بالترحاب إذ أن سنه لم تكن تزيد فى ذلك الوقت على الثامنة عشرة . وبحلول عام ١٨٦٤ استطاع أن ينشر أول قصة له بعنوان « خطأ مأسوى » وفى العام نفسه نشرت له « مجلة أمريكا الشمالية » مقالة مسهبة عرض فيها أحد الكتب . وسرعان ما رحبت به مجلات « الأمة » و « الأطلنطى الشهرية » وقد استفاد كثيرا من الصداقة التى عقدت أواصرها بينه وبين الروائى الأمريكى وليام دين هاولز الذى شجعه عندما رأس تحرير المجلة الأخيرة . كانت القصص المبكرة التى نشرها ذات مسحة كئيبة وحزينة ووقورة أكثر مما يحتمل الذوق السائد فى ذلك الوقت ، ولكن هاولز وقف مع جيمس مؤيداً له بكل قواه كروائى وكرئيس تحرير ، ظهرت براعة جيمس فى النقد الأدبى فى عرض الكتب التى نشرها فى أوائل حياته الأدبية . كان قاسيا على كل أديب لا يدرك أسرار حرفته ، ولا يعى حدود موهبته ، وقد وضحت ثقافة جيمس وإلمامه الشامل بالآداب الإنجليزية والفرنسية المعاصرة وطالما عقد مقارنات بينها وبين إنتاج أدباء أمريكا.

ارتفع مستوى أعمال جيمس كثيرا بعد رحلته الأوروبية التى قام بها بمفرده عام ١٨٦٩ عندما بلغ السادسة والعشرين . زار فلورنسا والبندقية وروما التى بهرته بعراقتها وأصالتها . لكن جيمس لم ينس أبدا أنه أمريكى ، ولذلك نظر إلى الحضارة الأوروبية دائما بعين أمريكية . صحيح أن المجتمع الأمريكى فى ذلك الوقت لم يكن إطلاقا على المستوى الحضارى لأوربا . إلا أن جيمس وجد أن الأمريكى الذى يفقد نظرته الأصيلة محاولا

التقليد الأعمى للأوروبيين ، يفقد فى الوقت نفسه هويته الأمريكية مع عجزه الأكيد عن أن يصبح أوربيا .
كان الشغل الشاغل لجيمس هو تقييم نوعية العلاقة بين النمط الأوروبى والنمط الأمريكى ، وبرز هذا الاتجاه فى القصص التى كتبها فى تلك الفترة مثل « الحج العاطفى » ١٨٧١ التى تأثر فيها بهوثورن والتى أبرزت الاتجاه الأمريكى الذى ساد السبعينيات وهو الاتجاه الذى تمثل فى رحلات الحج التى قام بها الأمريكيون إلى إنجلترا وأوروبا بحثاً عن تراثهم .

هروبه من الحياة التقليدية :

شعر جيمس أنه لو استقر فى أمريكا ، لعاش حياة تقليدية محدودة يمكن أن تقتل فيه روح الإبداع والابتكار ، بالإضافة إلى أن المجتمع الأمريكى أصبح فى نظره مجتمعا بسيطا وبدائيا بمقارنته بالمجتمعات الأوروبية . ومجتمع مثل هذا لا يمكن أن يمد فكره ووجدانه بالخصوبة اللازمة لفنه . لذلك فكر فى الاستقرار نهائيا فى أوروبا . وشد الرحال مع أخيه وليام إلى باريس حيث نشأت صداقة وطيدة هناك بينه وبين إدمون دى جونكور وموباسان وفلوبير وتيرجنيف . وفى عام ١٨٧٦ انتقل إلى إنجلترا حيث عاش هناك بقية حياته . وهو العام الذى نشر فيه روايته الأولى « رودريك هدسون » وبدأت أعماله تنشر وتنتشر : « مدام دى موف » و « الأمريكى » ١٨٧٧ ، و « الأوروبيون » ١٨٧٨ ، و « حلقة دولية » ثم « ديزى ميللر » و « حفنة رسائل » وغيرها .

سيطرت الفكرة العالمية على أعمال تلك الفترة بحيث لا نجد أيه اتجاهات محلية أو إقليمية فيها . وساير هذا الاتجاه ميول جيمس التى نزعت إلى الثقافة العالمية المتشعبة ، وإلى مناقشة قضية الأمريكيين الذين هاجروا إلى أوروبا للاستقرار فيها . لذلك زخرت روايات الفترة بالتلاحم أو التناقض بين الشخصيات الأمريكية والشخصيات الأوروبية . لكن جيمس لم يفقد نظرته الأمريكية إلى الحياة الأوروبية والإنجليزية مهما كان انغماسه فيها . فقد أظهر قدرته على التقييم الموضوعى للاحتكاك الذى جرى بين الثقافتين . وانعكس هذا التقييم على شخصياته التى لم يكن منحازا إلى إحداها سواء بحكم جنسيته الأمريكية أو بدافع من ثقافته الأوروبية . نجد هذا فى « حفنة رسائل » و « حلقة دولية » و « مدام دى موف » التى ابتكر فيها صراعا دراميا أصيلا ناتجا عن التصادم بين الثقافتين . فالفتاة الأمريكية فى القصة الأخيرة نمط نسائى مرعب لا يهتم بأى شىء فى هذه الدنيا سوى بالمركز الاجتماعى والممتلكات المادية . أما زوجها الداعر فينتمى إلى الارستقراطية الفرنسية وتنتهى به الحال إلى الانتحار ، بينما الشاب الأمريكى الذى طالما أظهر إعجابه وولهه بها يهرب منها وهو يحمد الله أنه لم يقع فى براثنها .

فى «رودريك هدسون» –وهى أولى روايات جيمس الطويلة – نجد جنسيات متعددة أيضا تتحرك أمام خلفيات اجتماعية تتمثل فى نورثامبتون وما ساتشوستس . ونلحظ موقف جيمس من هذه الجنسيات والخلفيات فى الأسلوب الروائى الذى يعرضها به . وخاصة عندما يركز على الشخصيات الرومانية وغيرها من التى تعيش فى المهجر . لكن قبضة جيمس على الشخصيات والأحداث كانت تضيع أحيانا بحيث نعجز عن إدراك الحتمية المنطقية التى تؤدى من موقف إلى آخر . ويبدو أن هناك شخصيات نمطية أثيرة عند جيمس لدرجة أنه يعيد

إظهارها فى قصصه ورواياته . فمثلا رولاند ماليت ذلك المثال الأمريكى الذى برع واشهر فى فن النحت ، عبارة عن تكرار لبعض الأنماط العاجزة جسديا والتى قدمها جيمس فى أعمال سابقة . لكن هذه الشخصيات اختفت بعد نشره لرواية « اليقين » بل إن رودريك نفسه أصبح شخصية مهزوزة وغير متحضرة أو مثقفة بحيث صرف جيمس نظره عن نمطه ولم يكرره فى رواياته الناضجة التى توالت بعد ذلك .

يبدو التطور الناضج لجيمس فى رواية « الأوروبيون » التى تبدو أقل طموحا وأكثر إتقانا من سابقتها . فقد نجح جيمس فى تجسيد روح اللقاء والالتحام بين فيليكس يانج والبارونة مونستر اللذين يمثلان الأوروبيين وبين أقاربهما الذين يعيشون فى ولاية نيوإنجلاند الأمريكية ، وهم آل ونتورث . فنرى الأبعاد المتعددة لهذه العلاقة بعيدا عن التقرير المباشر والسطحى للمواقف . وكل لمسة يضيفها جيمس إلى المواقف أو الشخصيات تؤكد لنا أن الرواية هى أساسا كوميديا سلوك . ولكن السلوك هنا — كما هو الحال فى كل أعمال جيمس — ليس مجرد مظاهر اجتماعية جوفاء لأنه يجسد ويبلور الالتزام الأخلاقى للشخصيات ، أو افتقارها إلى مثل هذا الالتزام .

أما « ديزى ميللر » فيظهر فيها جيمس قدرته على كتابة القصة الطويلة التى اشتهر بها . نشرت فى إنجلترا ولاقت نجاحا ساحقا . بطلة الرواية فتاة أمريكية أدت بها سذاجتها وبراءتها إلى أن تتصرف فى المجتمع على سجيتها بصرف النظر عن رأى الآخرين فيها . وقد حاولت الجالية الأمريكية فى روما أن تحد من انطلاقها حتى لا يشمت فيها الأوروبيون الذين نظروا إليها نظرات زاخرة بالشك والريبة . كان إعجاب جيمس بشخصية ديزى ميللر سببا فى أنه كرر بعض ملامحها فى بطلاته بعد ذلك . فهى فتاة تثير أشجان القارئ بصدق وأصالة وخاصة عندما تموت بالحمى بسبب عدم إيمان وينتربورن بها . فقد عجز ذلك المهاجر الأمريكى عن إدراك الأبعاد الرحبة والعميقة للحب الذى كانت تكنه له . اكتسبت شخصية ديزى ميللر شعبية ساحقة عند جمهور القراء لدرجة أن الناشرين اللاهثين وراء طبع الروايات ذات المضامين العالمية والبطلات الأمريكيات ذوات الجاذبية الآسرة ، هؤلاء الناشرون طاردوا جيمس لمدة طويلة حتى يكتب لهم المزيد من هذا النوع الروائى . وبحكم أنه كان يعيش من قلمه ، فلم يعدم الوسيلة التى يرضى بها الناشرين ، وفى الوقت نفسه أصر على احترام فنه وخاصة أن اتجاهاته فى الرواية ذات المضمون العالمى والجنسيات المختلفة كانت بمثابة موجة العصر . ومن هنا لم يحدث تناقض بين الالتزامات الفنية والرواج التجارى .

تبدو المقدرة النقدية لجيمس فى كتابه « هوثورن » ١٨٧٩ الذى قدمه كنوع من العرفان بجميل هذا الروائى الأمريكى الرائد وذلك على الرغم من مضامينه المحلية واهتماماته الإقليمية التى لا تخرج عن حدود المنطقة التى ولد بها وخبرها . لكن التناقض بين هوثورن بمضامينه المحلية وجيمس باتجاهاته العالمية لا ينفى وجود الخلفية الأمريكية التى تحكم الاثنين . فإذا كانت خلفية هوثورن تتمثل فى نيوإنجلاند فإن جيمس لم يهرب إطلاقا من فكره الذى تربى بين أحضان نيويورك . يتضح هذا فى قصة « ميدان واشنطن » ١٨٨٠ التى تتخذ خلفيتها من مدينة نيويورك ، وتدور حول صراع بين أب وابنة تريد أن تفرض عليه خطيبها الذى لم يقتنع به ، فقد اعتبره مجرد شخص لا قيمة له بالمرة . وإن كان جيمس يحاول أن يدلى برأيه الشخصى من خلال الصراع ، إلا أن فكر الشخصيات يبدو متسقا بحيث تؤدى العلاقة الجدلية بين الفكر والسلوك إلى نتائج حتمية .

تشبعه بالروح الإنجليزية :

على الرغم من إصرار جيمس على أمريكيته ، فإنه يبدو أن الأديب هو ابن بيئته الفعلية وليس ابن بيئته التى نشأ فيها. يقول الناقد فريدريك و. دوبى فى كتابه «هنرى جيمس» : إن استقرار جيمس لمدة طويلة فى إنجلترا جعله يتقمص الشخصية الإنجليزية . هذا التطور يبدو واضحا فى شخصياته الأمريكية التى وردت فيما بعد . فلم تعد تلك الشخصيات البريئة الساذجة التى تنظر إلى الحضارة الأوروبية نظرة الانبهار والمقارنة المستمرة كما نجد فى « ديزى ميللر » بل أصبحت شخصيات مركبة ومعقدة بحيث يستحيل الفصل بينها وبين الشخصيات الأوروبية . وقد أدى هذا بجيمس إلى المزيد من العالمية والانتشار .

تعتبر رواية « صورة لسيدة» ١٨٨١ من أرقى الروايات التى عرفتها اللغة الإنجليزية . فيها ينتقل جيمس ببطلته الجذابة الرائعة إيزابيل آرشر من ألبانى حيث قضت طفولتها إلى أوروبا حيث عرفت الحياة والنضوج بكل أبعاده وتناقضاته واحتمالاته اللانهائية . وبسبب الثروة الطائلة التى منحها إياها ابن عمها العاجز رالف تاتشيت . تقع ضحية لشاب رياضى صائد للثروات بحيث تتزوجه زواجاً يحمل فى طياته كل معانى الاستغلال والانتهازية . ولعل الصراع الدرامى الذى تنهض عليه الرواية يتمثل فى حاجة إيزابيل إلى الاستقلال والحرية الشخصية بل واستحقاقها لها ، ولكن مثل هذه الحاجة الطبيعية والمنطقية تؤدى بها إلى الوقوع فى براثن الانتهازية ، لأنها ظنت أن كل البشر يتمتعون بنفس البراءة والعفوية والتلقائية التى جاءت بها من أمريكا . عندئذ يدرك القارئ أنه لابد من المعايير والضوابط التى تسلح الإنسان بالوعى الكامل بحقائق الحياة ، حلوها ومرها . أما الحرية الشخصية بدون الوعى الاجتماعى فلابد أن تتحول إلى انزلاق مستمر إلى آفاق لا يتمناها الإنسان إطلاقا .

يكاد يجمع النقاد على أن الأسلوب النثرى الذى كتب به جيمس رواية « صورة لسيدة » يعد القمة الفنية التى بلغها بالنسبة لإنتاجه كله . فالنثر يتميز بالرشاقة والمرونة والسلاسة والانسيابية والقوة والكثافة الزاخرة بالاستعارات والرموز . كان جيمس دقيقا فى اختيار ألفاظه وجمله وصوره ، نفس دقة الشاعر الذى يكتب قصيدة لا تزيد عن سطور معدودة . ومن الواضح أن الكلمة المناسبة الدقيقة كانت دائما طوع قلمه ، بحيث كانت تقول من المعانى والدلالات ما يزيد كثيرا عن معناها المجرد التقليدى المرتبط بها . ولا شك فإن تمكن الأديب من اللغة التى يكتب بها يعد من ضرورات صنعته التى تيسر له عملية تشكيل عمله بالأسلوب الذى يطمح إليه . وعلى الرغم من عالمية المضمون الذى عالجه جيمس والذى يزخر بالجنسيات والحضارات والثقافات والخلفيات المتباينة فإن تمكنه من أدواته النثرية ساعده على إبراز تناسق الشكل الفنى ، وخاصة أنه لم يرتبط بالخلفية الفكرية نفس ارتباطه بالشخصية الرئيسية مما منحها حياة مستقلة بذاتها بلورت بالتالى الاستقلال الذاتى الذى كانت تهدف إليه من خلال الأحداث والمواقف المتتابعة . لذلك يقول الناقد ف . ر . ليفيز فى كتابه « التقاليد العظيمة » إن رواية «صورة لسيدة» هى أعظم ما أنتج جيمس لأنه استفاد من كل الأدوات الفنية التى تجعل من روايته عالما مستقلا بذاته .

لكن تشبع جيمس بالروح الإنجليزية لم يجعله ينسى مسقط رأسه بوسطن فكتب « أهالى بوسطن » التى تعد

الرواية الوحيدة له التى تتخذ من الحياة الأمريكية وحدها خلفية فكرية ووصفية لها . فالتجربة التى تمر بها الشخصيات أمريكية محضة ، لكن البناء الدرامى للرواية لا يمتاز بنفس التناسق والقوة والحيوية التى وجدناها فى « صورة السيدة » . ويبدو أن موهبة جيمس لم تكن تبلغ مداها إلا فى مناطق الاحتكاك بين الثقافتين الأوروبية والأمريكية . لذلك يعود فى رواية « الأميرة كازاماسيما » إلى تحليل عوامل القلق التى تنهش الحضارة الأوروبية من الداخل . يلقى جيمس على كاهل إحدى الشخصيات تبعة اكتشاف أمجاد أوروبا فى مجالات الإنجاز الثقافى وهل كان يستحق كل هذا الصراع الدموى لكى تتبلور ملامحه فى النهاية . فقد كانت شخصية هايسنث روبنسون مثلا للإنسان الذى يملك فى عقله ووجدانه عصارة الثقافات والحضارات المعاصرة . لكنها كانت مثل التحف التى يحتويها قصر كبير يعيش فيه فرد واحد فقط لا يتمتع بها ولا يستخدمها الاستخدام الصحيح . يمدح الناقد ليونيل تريلنج رواية « الأميرة كازاماسيما » فى كتابه « الخيال الليبرالى » لأنها تدحض ادعاءات بعض النقاد الذين يقولون : إن جيمس كان منعزلا تماما عن عصره ، واستمد مضامينه من خياله المحض . فى هذه الرواية يجسد جيمس روح الثورة التى كانت تعتمل داخل المجتمع الأوروبى إيذانا بتغيرات جوهرية بدأت بانتهاء القرن التاسع عشر . ونفس الاتجاه نجده فى رواية « ربة الشعر المأسوية » التى تجسد الصراع بين الإنسان العاشق للفنون وبين المجتمع الإنجليزى التقليدى المعاصر ذى الاهتمامات البورجوازية المادية الضيقة . ولا شك فإن المضمون الاجتماعى الواقعى يلعب دورا هاما فى روايات جيمس التى لا تعتمد على الخيال فى كل جزئياتها . فمثلا تمثل مدينة بوسطن فى رواية « أهالى بوسطن » الإفلاس الروحى الناتج عن الجشع المادى الذى يطارد الجميع بسياط من نار . كانت نتيجة هذا الهجوم الاجتماعى السافر أن فشلت هذه الروايات فى تحقيق نفس الرواج التجارى لروايات جيمس المبكرة .

دفع هذا الالتزام الاجتماعى جيمس إلى محاولة الكتابة للمسرح على أساس أنه وسيلة اتصال بالجمهور أكثر مباشرة وحيوية من الرواية . ولعشقه لهذا الفن العظيم منذ صباه الباكر فى نيويورك . لكنه عاد بخفى حنين من المحاولة اليائسة التى تمت عام ١٨٩٥ عندما عرضت له مسرحية « جى دومفيل » واستقبله فيها الجمهور ليلة الافتتاح بالصراخ والصفير فى وجهه ، مما أجبره على العودة إلى الرواية والقصة . ولكن هذه الحادثة لم تقلل من حنينه الجارف إلى المسرح بحيث كتب بعض المسرحيات دون أن يعمل على عرضها تجاريا . وقد برزت ميوله المسرحية والدرامية فى أسلوبه الروائى الذى اعتمد على الاقتصاد اللفظى ، والتكثيف الرمزى ، والتركيز الدرامى . فالرواية فى نظره — لا تقل أبداً عن المسرحية فى خضوعها لحتميات الشكل الفنى وجماليات البناء الدرامى . بل إن رواية « البيت الآخر » عبارة عن إعادة صياغة لإحدى مسرحياته ، استطاع فيها أن يحدث فى نفس القارئ أثراً حاداً مباشراً مثيراً للغاية لا يحدث إلا بين جمهور المسرحية . والرواية فى حقيقتها كانت تقف فى منتصف المسافة بين المسرحية المعروضة والقصة المكتوبة .

ومع احترام جيمس لكل الضرورات الفنية والجمالية ، فإنه لم يهمل نقد النقائص الاجتماعية التى تنبع من الطبقة والبيئة والثقافة والتربية . هذه النقائص ترجع إلى إساءة فهم معنى حب الملكية . فالإنسان يميل بغريزته إلى حب الملكية ويعميه جشعه عن امتلاك الأشياء التى تهمه وتفيده فقط ، فهو يحب امتلاك كل ما تصل إليه يده

وبأية وسيلة . لذلك تقع معظم شخصيات جيمس ضحية لهذه الرغبة العارمة ، فهى تريد الحصول على أكبر قدر ممكن من الممتلكات المادية ظنا منها أنها بهذا يمكن أن تنمى الجوانب الروحية والجمالية فى حياتها . فهى تمتلك التحف والتماثيل واللوحات ليس بدافع عشقها للفن ولكن بدافع حبها للامتلاك وميلها للمظاهر الاجتماعية . أما العيب الأخلاقى الآخر الذى يهاجمه جيمس فيتمثل فى الشراهة الجنسية التى تحول الحب بكل مظاهره الخلاقة الإيجابية إلى مجرد إشباع لنزوة بهيمية لا تعبأ بشخصية الطرف الآخر . وهناك رذيلة ثالثة يسميها جيمس « رذيلة السائح » التى تزين لعين السائح العابرة أنه توغل فى فهم حضارة وثقافة البلد الذى يزوره لدرجة أنه يتكلم عنها بأسلوب الدارسين المتخصصين ، وغالبا ما يكون مثل هذا السائح ثريا أرستقراطيا بحيث يظن أن ثروته تؤهله لامتلاك أى شىء والحديث عن أى شىء .

وغالبا ما ينشأ الصراع الدرامى عند جيمس ، بين النقائص والعيوب التى سبق ذكرها ، وبين روح الفنان أو المفكر الأصيل الذى ينظر إلى الحياة فى جوهرها بعيداً عن أى زيف أو خداع . فهو يملك الخيال الرحب أو الذى يكشف له الوجود فى لمحة خاطفة ، ولذلك يحتفل بالحياة ويتذوقها بدون أية محاولة لامتلاك مظاهرها المادية الجوفاء . بل إن بعض شخصيات جيمس تجد منتهى متعتها فى التضحية بنفسها من اجل استمرار المعانى والقيم الإنسانية العظيمة . يؤدى هذا الدور الحضارى فى روايات جيمس ، الفنان أو المرأة . لكنه لا يجمع بين النمطين فى رواية واحدة لتشابه دوريهما . فعادة ما يكون الصراع الدرامى بين الفنان أو المرأة وبين محدثى النعمة الذين يعتبرون الحياة من ممتلكاتهم المادية .

مع مطلع القرن العشرين ألف جيمس أعظم رواياته له « أجنحة الحمامة » ١٩٠٢ ، و« السفراء » ١٩٠٣ ، و« الإناء الذهبى » ١٩٠٤ ، وهى على نفس المستوى الفنى الرفيع لرواية « صورة لسيدة » إن لم تكن ترتفع عنها . فلم يعد جيمس مهتما بالخلفية الاجتماعية الواقعية بقدر تركيزه على الحياة الشعورية واللاشعورية لشخصياته . ويستحسن أن نأخذ فكرة عن كل منها لأنها تمثل التطور الذى طرأ على فن جيمس وأصبح يعرف به فى تراث الرواية الأمريكية بصفة عامة .

تدور أحداث رواية « أجنحة الحمامة » حول كيت كروى التى تذهب بعد وفاة أمها لتعيش مع عمتها مسز لاودر . وتعرض عليها أن تتبناها بشرط أن تهجر أباها الوسيم ذا السمعة السيئة نهائيا . لكن كيت لا تحتمل صرامة عمتها فترفض طلبها وتعود للحياة مع أبيها الذى يتركها بدوره ويذهب للاستقرار بمفرده فى بيت لعمتها فى لانكستر جيت فى غرب لندن . ويأتى الإنقاذ لكيت عندما تقع فى غرام ميرتون دينشر أحد الصحفيين الذين يعملون فى شارع فليت . فيخطبها لنفسه بدون استشارة عمتها التى كانت تخطط لتزوجها من اللورد مارك أو أى رجل ثرى آخر . ويحدث أن تبعث الجريدة بدينشر إلى أمريكا فى مهمة لمدة ستة أشهر لكى يبعث إليها من هناك بسلسلة من المقالات . فى أثناء غيبته تأتى سوزان – إحدى صديقات العمة – من أمريكا وبصحبتها فتاة ثرية جدا تدعى ميللى ثيل ، تصبح سوزان وميللى من أفضل صديقات العمة ، بينما أواصر الصداقة المتينة تنعقد بين ميللى وكيت . وبعد عودة دينشر نكتشف أنه قابل ميللى فى نيويورك وحدثت بينهما جاذبية خفية . لكن ميللى كانت مريضة بحيث نصحها الطبيب بعدم إجهاد نفسها والتعرض للشمس أطول مدة ممكنة . فيذهب الجميع إلى

مدينة البندقية حيث يزورهم دينشر واللورد مارك . ويكتشف الجميع مدى الغرام الذى تكنه ميللى لدينشر على الرغم من مرضها الذى تزايدت خطورته مع الأيام . ومن الواضح أنها لم تكن على علم بالخطوبة السرية التى تمت بين دينشر وكيت .

عندما تتأكد كيت من أن ميللى فى طريقها إلى النهاية تحث دينشر على التقدم لطلب يدها على سبيل إدخال السعادة إلى قلبها من ناحية . وبهدف أن يرث ثروتها الطائلة كزوجها الأرمل من ناحية أخرى ، وبالتالى يصبح الطريق مفتوحا لكيت لكى تتزوج من دينشر . لكن الخطة تفشل بسبب تدخل اللورد مارك – أحد قناصى الثروات – الذى يطلب يد ميللى وعندما ترفضه يخبرها على سبيل التشفى بالخطوبة السرية بين دينشر وكيت . وبعد موت ميللى يتلقى دينشر مظروفا مختوما كانت ميللى قد تركته له قبل وفاتها . كان متأكدا أنه يحتوى على تنازل له عن كل ثروتها ، ولكنه يأخذه إلى كيت دون أن يفضه . فتقوم هى الأخرى بحرقه دون فتحه . كما ترك دينشر الخيار أيضا لكيت لكى تفض الخطاب الذى أرسله هؤلاء الذين تآمروا على ميللى وثروتها . ولكن كيت تعترف أخيرا بالمعنى الإنسانى العظيم الذى عاشت ميللى من أجله فتقول لدينشر : « إنها فعلت هذا من أجلنا . فقد كنت أعرف طبيعتها جيدا . . إنها طبيعة الحمامة التى تمد أجنحتها لكى تحتوى الجميع تحت ظلها . »

أما رواية « السفراء » فتدور حول لويس لا مبرت ستريذر الذى ترك مدينة ووليت بما ساتشوستس فى طريقه إلى أوروبا مبعوثا من أرملة ثرية فى منتصف العمر كان قد خطبها قبل سفره . وكانت مهمته فى أوروبا أن يقنع ابنها تشادويك نيوسام لكى يعود من باريس ويشارك فى المشروعات الاقتصادية التى تنهض بها الأسرة . فقد انقطعت خطابات تشادويك منذ أمد بعيد واعتقد الجميع أنه وقع فى غرام امرأة من ذلك النوع الذى لا يعرف سوى المال والجنس . وبينما يمر بإنجلترا فى طريقه إلى باريس توثقت أواصر الصداقة بينه وبين عانس أمريكية تدعى ماريا جوسترى . كانت امرأة ناضجة بمعنى الكلمة ، اصطحبت ستريذر ومحاميه الساذج القروى ويمارسن إلى كل أماكن السياحة فى لندن وباريس ، بعد ذلك أصبحت مستشارة ستريذر فى كل خطوة جديدة يتخذها . ويفاجأ ستريذر بتشادويك وقد تغير من النقيض إلى النقيض . فلم يعد ذلك الشاب الشرس العنيف الذى عرفته العائلة فى أمريكا . من خلال اللقاء الذى تم بين الرجلين يدرك ستريذر أن هذا التغير الملحوظ الذى طرأ على تشادويك كان نتيجة مباشرة للتأثير الحضارى الذى مارسته عليه مدام دى فايونيه .

من خطابات ستريذر إلى مسز نيوسام تدرك أن مهمته فى إرجاع ابنها قد باءت بالفشل ، فترسل ابنتها المتزوجة سارة بوكوك مع زوجها وأخته الصغيرة كسفراء آخرين إلى باريس . ولكن سارة تفشل هى الأخرى فقد أدرك الجميع بمحض المصادفة أن تشادويك ومدام دى فايونيه عاشقان . هنا يطرأ التغير على شخصية ستريذر هو الآخر . فيرى أن الحب قيمة إنسانية عظيمة ترتفع فوق أى مشروع اقتصادى . وقد لمس هذه الحقيقة بنفسه فى تلك العلاقة السامية بين تشادويك ومدام دى فايونيه ، وقارن بينها وبين العلاقة المادية التى تربط بينه وبين أم تشادويك فى أمريكا . كانت النتيجة أن أكد ستريذر على تشادويك ألا يهجر معشوقته التى جعلت منه هذا المخلوق الراقى ، فقد أدرك أنه ليس من الأخلاق إطلاقا أن يهجر الرجل مثل هذه المخلوقة الرائعة . وعندما يتأكد ستريذر من إخلاص تشادويك يعود إلى أمريكا قرير العين على الرغم من أنه قام بمهمة معاكسة تماما للمهمة التى

أرسل من أجلها إلى باريس .

فى رواية « الإناء الذهبى » نجد نفس الاتجاه الفنى والفكرى الذى وجدناه من قبل فى « أجنحة الحمامة » و « السفراء » لدرجة أن بعض النقاد يعتبرون هذه الروايات ثلاثية مسلسلة تكمل بعضها بعضا . فشخصية ماجى فيرفر عبارة عن تكملة للجوانب الإنسانية والحضارية الرائعة التى تميزت بها كل من ميللى ثيل ومدام دى فايونيه من خلال نفس الالتقاء الفكرى والاجتماعى بين الأوروبيين والأمريكيين . هذا لا يعنى أن هنرى جيمس كان يكرر نفسه ، بل يعنى وحدة نظرته تجاه حضارة عصره بصفة خاصة وتجاه الكون والأحياء بصفة عامة . هذه الوحدة الفكرية النابعة من فلسفة محددة ارتبطت ارتباطا عضويا بوعيه الحاد بجماليات الشكل الفنى لأعماله الروائية والقصصية . لذلك لم يقدم مجرد صور وصفية لخصائص عصره وملامحه كما فعل كثير من الروائيين الذين سبقوه أو عاصروه بل اهتم أساسا بتقديم أعمال فنية ذات أشكال درامية متبلورة واستطاع بهذا أن يتعدى حدود الزمان وقيود المكان . ساعدته فى ذلك عالمية مضمونه الذى احتوى جنسيات وثقافات وحضارات متباينة منحته خصوبة فكرية وفنية عالية . من هنا كانت المكانة المرموقة التى أحرزها فى تراث الرواية العالمية .

٣٩ ثيودور درايزر | 39 Theodore Dreiser

(١٨٧١ - ١٩٤٥)

يعد ثيودور درايزر رائد المذهب الطبيعى فى الرواية الأمريكية . فهو يؤمن بأن للطبيعة المادية قانونا أخلاقيا وبيولوجيا يمكن فهمه وإدراكه عن طريق دراسة الطبيعة نفسها . وليس عن طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة الذى يتكون من كل الظواهر الميتافيزيقية . ويرى درايزر – شأنه فى ذلك شأن كل الكتاب الطبيعيين – أن الإنسان جزء من الطبيعة ، وفى الوقت نفسه يعد الجزء المدرك والواعى بها ولذلك فإن أى فهم لجوهر الطبيعة الجامدة أو الإنسانية لابد أن يتم من خلال عقل الإنسان وقدرته على التفكير والتحليل والتحديد . ينطبق هذا على الظواهر التى تحدث فى كل عصر وكل مجتمع من حروب وأوبئة ومجاعات وانتصارات واكتشافات ونظريات . . إلخ من الظواهر الاجتماعية التى تخضع لكل القوانين الطبيعية من صراع وتطور وتقدم ونشوء وارتقاء ، أما القانون الأخلاقى الذى يكمن وراء هذه الظواهر فيمكن استنباطه ودراسته من إمكانات الطبيعة ومنهجها حتى لا يتحول الإنسان إلى لعبة فى يد القدر . ومن الواضح أن درايزر تأثر بالاكتشافات العديدة فى ميدان علم النفس والاجتماع والاقتصاد ، وهى الاكتشافات التى بدأت فى وضع القوانين الدائمة التى تفسر الحركة المؤقتة للمجتمع . ويعتبر النقاد أن القادة الكبار الثلاثة للمذهب الطبيعى فى الأدب العالمى هم : إميل زولا وثيودور درايزر وجورج مور . فقد عملوا على بلورة الجانب الفسيولوجى فى حياة الإنسان وارتباطه الوثيق بمملكة الحيوان التى تخضع لكل قوانين التطور ، والتى تعتمد على غرائز حفظ النوع من أنانية وحب للذات وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليده إذا وقفت عقبة فى سبيل إثبات كيانه . كانت هذه النظرة التشاؤمية سببا فى مسحة الكآبة التى لونت أعمالهم الأدبية ، إذ أنها بلورت الواقع الجاثم بكل تفاصيله الدقيقة والقبيحة دون أية مواراة ، من هنا كانت نغمة السخط التى لم يستطع درايزر أن يتغلب عليها . فقد وجد أن الإنسان مخلوق حيوانى وسلبى من نتاج الوراثة والبيئة ، وليس فى إمكانه الإفلات من المصير المحتوم ، وهو ليس مؤثرا بقدر ما هو متأثر

بالظروف المحيطة به .

ولد ثيودور درايزر فى مدينة تيراهوت بولاية إنديانا التى التحق بمدارسها وتلقى تعليمه العالى بجامعتها . وفى أوائل التسعينيات من القرن الماضى اشتغل بالصحافة وتحرير المقالات فى كل من شيكاغو ونيويورك . ويبدو أن عمله فى الصحافة منحه مادة خصبة وجد أنها تصلح لكى تكون مضامين لروايات تستلهم الواقع وتلقى عليه أضواء فاحصة حادة . فكتب فى عام ١٩٠٠ أولى رواياته « الأخت كارى » التى صادرتها الرقابة فور صدورها وسحبتها من السوق بحجة منافاتها للأخلاق والعرف . لم تكن روايته « العبقرى » ١٩١٥ بأحسن حظ منها . فقد وقفت منها الرقابة نفس الموقف المتعسف ، مما أجبر درايزر وغيره من كتاب جيله أن يخوضوا صراعا طويلا من أجل تأكيد حق حرية التعبير . وانتصر هذا الجيل الرائد بدليل الحرية التى أتيحت لكتاب الجيل التالى الذى مهد له درايزر الطريق نحو اختيار الأفكار والمضامين التى تتراءى له . ولم تكن ريادة درايزر نظرية بقدر ما كانت عملية ، فقد نشر ما يزيد على عشر روايات طويلة بالإضافة إلى مجموعة ضخمة من المقالات والأبحاث التى تتناول الجوانب المختلفة للمجتمع المعاصر . كما كتب أيضا بعض الأشعار والمسرحيات .

لكن مكانة داريزر فى ريادة الأدب الأمريكى ستظل راسخة بفضل رواياته ، وخاصة رواية « مأساة أمريكية » التى كتبها عام ١٩٢٥ وأصبحت فيما بعد علامة مميزة من علامات تراث الرواية الأمريكية . فهى تحمل فى طياتها الخصائص الإنسانية للحتمية التراجيدية التى تتمثل فى الضرورات الاجتماعية المحيطة بشخصياته . استطاع درايزر بهذه الرواية أن يتفوق كثيرا على نفسه . وأن يتخلص من الواقعية الكئيبة المحدودة التى سيطرت على رواياته الأولى من أمثال «جيني جيرهارت» ١٩١١ . تتميز « مأساة أمريكية » بمرونة الأسلوب السردى وتجسيد الشخصيات الحية ، وتطوير المواقف الدرامية على عكس خصائص النثر فى كتب درايزر الأخرى ، والتى تلجأ إلى التأنق اللفظى ، والعبارة الطنانة كما نجد مثلا فى سيرته الذاتية التى كتبها عام ١٩٢٢ بعنوان « كتاب عن نفسى » .

مأساة أمريكية :

تشكل رواية « مأساة أمريكية » نموذجا لأسلوب درايزر ومذهبه فى الفن والحياة . ولد بطلها كلايد جريفيث من أبوين فقيرين فى مدينة كانساس وعندما بلغ سن الصبا عمل بالخدمة فى أحد الفنادق لكى يعتمد على نفسه فى اكتساب رزقه . لكن الأمور لا تسير على هذا المنوال إذ يأتى عم غنى له ليأخذه معه إلى مدينة نيويورك لكى يشتغل فى مصنع يملكه هناك . فى هذا المصنع تبدأ المأساة عندما يقع كلايد جريفيث فى غرام روبرتا ألدين التى يعاشرها جنسيا وتحمل منه بالفعل . لكنه يصرف النظر عنها بمجرد أن يبلغ مأربه منها ويقع فى حب فتاة أخرى تدعى سوندرا فينشلى . ولكى لا تحدث أية متاعب من عشيقته الأولى فإنه يقرر التخلص منها بقتلها . وبالفعل يبدأ فى تنفيذ خطته فيستدرجها لتستقل معه قارب تجديف على سطح بحيرة . وإذ بالقارب ينقلب رأسا على عقب مما يؤدى إلى غرق الفتاة . وعلى الرغم من أنه كان من الصعب إثبات أن انقلاب القارب وغرق الفتاة عن عمد ، إلا أنه يتم القبض على جريفيث ويحكم عليه بالإعدام ، وينفذ الحكم بالفعل .

لا يوضح هذا الموجز السريع للرواية ضخامتها الزاخرة بالتفاصيل الدقيقة الواقعية وأسلوبها السردى الذى يحمل فى طياته الإحساس بالحتمية المفروضة على الإنسان والتى تلعب دور القدر الذى لا فكاك منه . فلا يهم إذا ثبتت تهمة القتل العمد على جريفيث أم لم تثبت ، طالما أن الظروف المحيطة قد أصدرت حكمها المسبق بإنهاء حياته . فالنهاية كانت نتيجة طبيعية للمواقف والملابسات التى مر بها البطل ، وليست نتيجة لحكم بالإعدام صدر عليه من المحكمة . فالظروف تؤثر فى الفرد أكثر من تأثيره عليها بمراحل . كان درايزر بهذا يمثل نغمة غريبة وجديدة على الروح الأمريكية التقليدية التى تعتبر أن الإنسان قادر على أن يحقق إرادته ، بدليل أن تلك البلاد المترامية الشاسعة قد تحولت على يديه إلى أقوى دولة فى العصر بعد أن كانت مجرد مساحات من الصحارى والمستنقعات والمراعى والغابات والبحيرات .

لكن عندما أصبحت المدن الأمريكية تضاهى مثيلاتها الأوروبية فى التعقيد ، وجد داريزر أن المذهب الطبيعى الذى نشأ فى أوروبا على يدى زولا يمكن أن يجد له بيئة صالحة فى مدن وشوارع وطرقات منتصف الغرب الأمريكى الذى خبره درايزر جيدا . فقد عاش فى منازله وفنادقه ورأى كيف تضغط الظروف الاجتماعية على الناس لدرجة أنهم يأتون أفعالا خارجة عن إرادتهم ، وماكانوا ليفعلوها لو تغيرت الظروف الطارئة والمحيطة . وفى افتتاحية « مأساة أمريكية » يقدم درايزر مادة غزيرة من الضغوط التى تسحق روح الإنسان تحت وطأتها . ولكن لا يهتم درايزر كثيرا بالبحث عن الأخلاقيات التى تتشكل بتغير هذه الضغوط وذلك على النقيض من كتاب الطبيعية التقليدية . فهو يعتقد أن على الروائى أن يجسد رؤيته لحركة الإنسان داخل المجتمع دون أن يعبر عن رأيه الشخصى بصراحة .

يأخذ النقاد على درايزر أن أسلوبه لم يكن علميا بما فيه الكفاية وخاصة أن الأسلوب العلمى الدقيق هو السمة المميزة للمذهب الطبيعى لدرجة أن زولا أطلق على روايته اصطلاح « الرواية العلمية » ولكن هذا لا ينفى وجود لماحية حادة فى أجزاء كثيرة من رواياته وخاصة تلك التى تتعامل مع العلاقة بين الفرد والمجتمع . فى هذه الأجزاء تنبض الشخصيات بالحياة ، وتضج المواقف بالحيوية على الرغم من أن شخصياته نتاج للظروف الاجتماعية وليست من ذلك النوع المهيمن إلى حد ما على مقدراته . فغالبا ما نراها وقد تحولت إلى ريشة فى مهب رياح المجتمع . ومع ذلك تكتسب عطفنا وخوفنا عليها بحكم مواجهتها لقوى لا قبل لها بها . من هنا كان العنصر التراجيدى الذى يعد السمة المميزة لكل روايات درايزر بلا استثناء . هذا وحده يجعله رائداً للمدرسة الطبيعية فى الأدب الأمريكى بصفة عامة .

كان للمذهب الطبيعى آثاره السيئة أيضا على الشكل الفنى لروايات درايزر . فقد كان فى بعض الأحيان يتقمص ثوب الفيلسوف وينسى تماما دوره كروائى فنان . فتتحول الرواية بين يديه إلى مناقشة وجدل طويل بين الشخصيات حول ظروف المجتمع وموقف الفرد منها . وذلك بدلا من أن يجسد هذه الظاهرة داخل مواقف درامية متتابعة . وقد برز هذا العيب فى رواية « الصرح » ١٩٤٦ على سبيل المثال . لكن فى رواياته التى أدرك فيها الشكل الفنى ووظيفته ، استطاع أن يخضع اتجاهات فلسفته الطبيعية لحتميات الموقف الدرامى كما نجد فى رواية « الأخت كارى » و « جينى جيرهارت » و « المارد » التى كتبها عام ١٩١٤ ثم « مأساة أمريكية » التى

أوضح فيها حدود الطموح الإنسانى والتى لا يمكن للإنسان أن يتخطاها . أما عندما كانت الفلسفة تتغلب على التشكيل الدرامى فى بعض الأجزاء فى رواياته فإن هذه الأجزاء كانت تتحول إلى تحقيق صحفى من ذلك النوع الذى تعود عليه فى مطلع حياته الصحفية .

قدر الإنسان :

فى عام ١٩١٢ قال درايزر فى مقالة له بمجلة « الفاينانشير » إننا نعانى من قدرنا الذى لم نصنعه بأيدينا . وهذا القدر يتمثل فى الطبائع التى جبلنا عليها . فإن نقاط ضعفنا ونقائصنا لا تخضع أبدا لإرادتنا وأفعالنا . أما الإنسان الذى يتجاهل هذه النقائص بل يتحداها فعليه أن يدفع الثمن الذى تحكم به الأقدار عليه . هذه الأقدار ليست قوى غيبية بقدر ما هى ظروف مادية ملموسة ومع ذلك تعجز عن التحكم فيها . يتجلى هذا الخط الدرامى فى رواية « مأساة أمريكية » فهى مأساة لأن البطل فيها تحدى ظروفه الاجتماعية ولم يقنع بها . وهى أمريكية لأنها تدور فى صميم المجتمع الأمريكى الذى يلعب الدور الجديد للقدر ، فقد سعى كلايد جريفيث إلى تسلق درجات السلم الاجتماعى دون أن يكون مؤهلا فكريا ونفسيا لذلك ، ومتجاهلا فى الوقت نفسه قوانين البيئة والوراثة التى تؤكد أن البقاء للأصلح . وغالبا ما تثبت شخصيات درايزر أنها ليست الأصلح ، من هنا كان العنصر المأسوى الملازم لها .

ينبع الصراع الدرامى فى روايات درايزر من استمرار التغيرات الاجتماعية وديناميكيتها المطردة . وحتى إذا لزم الإنسان مكانه وقبع فى عقر داره فلن ترحمه حركة المجتمع لأنها قدر يتحتم على الجميع مواجهته بطريقة أو بأخرى . كان كلايد جريفيث من ضحايا هذه التغيرات بسبب طبيعته التى ألزمته بأن يكون ما هو عليه . وبأن يفعل ما فعل . أى أن عنصر القدر هو حاصل العلاقة بين طبيعة الإنسان الخاصة وحركة المجتمع العامة . وإذا وقع الإنسان بين شقى الرحى فلا يستطيع مقاومة رغباته الجامحة وفى الوقت نفسه يعجز عن مواجهة ضغوط المجتمع ، لأنه لن يمتلك البصيرة النافذة التى تمكنه من تقويم موقفه أولا بأول . أما عن القيم الأخلاقية فهى نابعة أساسا من حركة المجتمع ومفروضة على حياة الإنسان حتى لو لم تكن متمشية مع سعادته الشخصية . وعلى الإنسان أن يسايرها إلى أقصى مدى ممكن حتى لا يتعرض لبطش المجتمع الذى لا يرحم . فهذه الأخلاقيات التقليدية تظل تمارس سلطانها إلى أن تصل إلى قمة سطوتها على لسان المحلفين فى قاعة المحكمة عندما ينطقون بالحكم الذى قد يعنى الموت أو الحياة لأحد أفراد المجتمع .

على الرغم من أن درايزر كان مغرقا فى اتجاهه الطبيعى ، فإنه حاول قدر إمكانه أن يتفادى الخطأ التقليدى الذى تعود الأدباء الطبيعيون أن يقعوا فيه . فقد حرص على أن يجعل شخصياته بشرا مقنعين . وليسوا مجرد انماط اجتماعية مسطحة تمثل ملامح المجتمع المعاصر فقط . لذلك كثيرا ما كانت عوامل البيئة والوراثة فى الخلفية الوصفية للرواية . استطاع درايزر بذلك أن يثبت مكانته كفنان روائى استطاع أن يطعم الرواية الأمريكية باتجاهات اجتماعية وإنسانية جادة . وأن يبتعد بالأدب الأمريكى عن مجالات التسلية الساذجة وتزجية أوقات الفراغ ، ولعل أكبر إنجاز لدرايزر أنه لم يهدف إلى تلبية طلبات جمهوره من القراء عن طريق دغدغة غرائزهم أو

انتزاع ضحكاتهم . بل قام بدور الرائد فى مجال الرواية الطبيعية ، ولم يحرص على شعبيته كهدف فى حد ذاتها وخاصة إذا وقفت هذه الشعبية فى طريق أداء رسالته الفكرية والفنية . ولم يتخلص من روح الكآبة المأسوية التى سادت معظم رواياته لأنه وجد أن الصدق الفنى يحتم وجودها . من هنا اكتسب احترام المثقفين وإن كان قد خسر شعبيته بين القراء العاديين .

٤٠ جون دوس باسوس — 40 John Dos Passos

(١٨٩٦ - ١٩٧٠)

جون دوس باسوس أديب أمريكى جمع بين كتابة الرواية وقرض الشعر . وهو من الأدباء الذين يؤمنون بنظرية معينة فى الأدب ويقومون بتطبيقها فعلا فى أعمالهم الروائية والشعرية على حد سواء . ونظريته توضح أن الخيال فى الأدب لا يبدأ من فراغ . ولكنه طاقة يملكها الأديب لكى يشكل بها مضمونه الفكرى . لذلك فالخيال عبارة عن إعادة تنظيم وصياغة الواقع بحيث يتخذ شكله الجمالى الذى يفقده فى الحياة اليومية . أى أن الإضافة الحقيقية التى يقوم بها الأديب هى فى إضفاء المعنى على الأحداث والمواقف والشخصيات من خلال ترتيب عناصرها وجزئياتها ترتيبا يعتمد على الحذف والإضافة لكى يبدو العمل الأدبى فى نهاية الأمركيانا مستقلا له حياته الذاتية الخاصة به التى ينفصل بها تماما عن الحياة الأم التى استمد منها أصوله ومادته الخام . بهذا يقترب جون دوس باسوس من أسلوب المونتاج السينمائى الذى يقطع اللقطات المختلفة ويقوم بلصقها فى تتابع معين يستنتج منه المتفرج المعنى وراء التناقض أو التسلسل الموجود بين لقطتين متتابعتين . وهذا يستدعى من المتذوق أو المتلقى أن يكون أكثر إيجابية فى تذوقه وفهمه الفنى بدلا من أن يسترخى فى مقعده فى كسل لكى يتتبع التسلسل الميكانيكى للأحداث فى جب استطلاع ساذج . فالأدب الناضج لا يثير حب الاستطلاع عند القارئ فقط بل يثير قدراته العقلية والعاطفية أيضا ويجعله أكثر قدرة على فهم الحياة التى يعيشها .

ولد جون دوس باسوس فى شيكاغو فى أسرة ذات أصل برتغالى . لم يتلق فى صباه تعليما منتظما بسبب تنقلات والديه فى أوروبا . لكنه تمكن فيما بعد من إكمال تعليمه فى جامعة هارفارد . ومثل معظم الشباب الأمريكى شارك فى الحرب العالمية الأولى التى بانتهائها أدرك أنه أصبح له من الثقافة والخبرة ما يؤهله للعمل بالصحافة . كانت الصحافة هى الاحتراف الوحيد الذى مارسه قبل أن يحدد مستقبله كروائى . واستمدت رواياته الثلاث الأولى مادتها من خبرته عندما خدم فى الجيش الأمريكى . بل إنه طبق نظريته الأدبية فى إعادة

صياغة تجاربه فى الحرب العالمية الأولى بحيث تخرج من نطاق الأحداث التاريخية إلى مجال الأعمال الأدبية . قد تبدو رواياته تسجيلية لأول وهلة ، وهذا ما يوحى به أسلوبه فى كتابه « الولايات المتحدة الأمريكية فى منتصف القرن » ولكن النظرة الواعية المتأنية سوف توضح أن الأمر لم يكن مجرد تسجيل مباشر ، بل كان إعادة صياغة محكمة للمضمون الواقعى .

لا تتجلى هذه الصياغة المحكمة فى أعماله الروائية فقط ، بل نجدها أيضا فى قصائده مثل تلك التى نجدها فى ديوانه « عربة بلا لجام » الذى كتبه عام ١٩٢٢ وفيه جسد تجاربه التى مر بها فى الحرب العالمية الأولى . وعندما وجد أن هناك من التجارب مالا يصلح لإعادة صياغته فى روايات أو قصائد ، قام بتسجيل هذه التجارب فى مجموعة مقالات بعنوان « عبر الطريق مرة أخرى » كتبها فى نفس العام ١٩٢٢ . كان وعى دوس باسوس بالشكل الفنى لأعماله الأدبية حادا بحيث لم يسمح لأية مضامين أن تعالج فنيا فى روايات أو قصائد ، فاقتصر على تسجيل بعضها فى مقالات .

تذكرة إلى ما نهاتن :

فى عام ١٩٢٥ أثبت جدارته الفنية كروائى عندما كتب روايته « تذكرة إلى مانهاتن » التى أثبت فيها مقدرته على التطبيق الفعلى لنظريته الأدبية فى الصياغة التشكيلية . فقد استخدم أسلوبه فى المونتاج السينمائى أو الروائى لكى يصور الزحام الرهيب الذى تشكله ناطحات السحاب ، وكتل البشر ، وحركة المركبات فى مدينة نيويورك . لم يحاول أن يصف هذه المناظر والمشاهد بالأسلوب التقليدى التقريرى الذى يسرد ، وعلى القارئ أن يرى كل شيء من خلال منظار الروائى ، بل جعل من روايته لوحات متتابعة من جهة السرد الظاهرى ، ولكنها فى الوقت نفسه غير متتابعة لأنها تخلت عن التسلسل الميكانيكى . وعلى سبيل التوضيح نجد أنه بانتهاء لوحة معينة تأتى بعدها لوحة أخرى لا تمت إليها بصلة ، ولكن بعد الانتهاء من الرواية ككل نكتشف العلاقات العضوية بين مختلف اللقطات واللوحات . أى أن دوس باسوس يتبع أيضا أسلوب الفنان التشكيلى الذى يظل يضيف ضربات فرشاته المتتابعة إلى أن يكمل المعنى العام للوحته . بينما لا تستطيع أية ضربة واحدة منها أن تعطى معنى مستقلا عن العمل الفنى . فمعناها لا يستوعب إلا بعد الاستيعاب الكامل للوحة ككل .

هكذا تتوارد الشخصيات والمواقف فى روايات دوس باسوس أمام أعيننا ، وتبدو لأول وهلة فاقدة للترابط العضوى مما يجعلنا نسأل دائما عن السبب الذى من أجله أتى بها دوس باسوس ، ولكن بمجرد الانتهاء من الرواية وإدراك معناها ككل ، تتلاشى هذه التساؤلات تلقائيا . أما القارئ المتعجل الذى يلهث وراء المعنى أولا بأول فإنه غالبا ما يفقد الصبر عندما يضل طريقه بين المواقف المتعارضة والشخصيات المتنافرة نظرا لتعوده على الشكل التقليدى للرواية والذى يعتمد على التسلسل الميكانيكى للأحداث من خلال تطور الحبكة ، وبلوغ العقدة التى تحل فى النهاية . لكن ما يجعل قراءة روايات دوس باسوس سهلة إلى حد كبير . ارتباطها الوثيق بالواقع . فهو لا يضيف كثيرا من عندياته أو من خياله ، بل يقف من الواقع نفس موقف المثال من قطعة الحجر التى يتركها توحى له بالشكل الفنى الذى ستتخذه استنادا إلى نوعيتها وحجمها . لذلك فهو يقدم الشخصيات

كما رآها فى الحياة تقريبا ولكن بشرط أن تؤدى وظيفتها الدرامية فى النص الروائى . أى أن روايات دوس باسوس تصلح كمادة يدرسها علماء الاجتماع والاقتصاد والتاريخ بسبب ما تحتوى عليه من عنصر تسجيلى . صحيح أن هذا العنصر التسجيلى قد أخضع تماما لحتميات البناء الدرامى ولكنه يظل بارزا ومحددا بحيث يمكن استخلاصه ودراسته على حدة . وهذا لا يعيب روايات دوس باسوس فنيا طالما أنه لم يضع الشكل الفنى لروايته فى خدمة العنصر التسجيلى . يتمثل هذا الشكل الفنى لرواية « تذكرة إلى مانهاتن » فى أنها لوحات واقعية لمدينة نيويورك فى منتصف العشرينيات من هذا القرن . وعلى ذلك يمكن لأى قارئ فى أى مكان أو زمان مختلفين أن يتذوقها لأنها ترتبط أكثر بالإنسان ونتيجة جهده الحضارى المتمثل فى هذه المدينة الرهيبة : نيويورك .

يبدو أن دوس باسوس وجد نفسه فى هذا المنهج الروائى فاستخدمه وطوره فى رواياته التالية التى تشكل فيما بينها ثلاثية ، الأولى : « الولايات المتحدة الأمريكية » ١٩٣٨ ، والثانية « التوازى الثانى والأربعون » ١٩٣٠ ، والثالثة : رواية « ١٩١٩ » التى كتبها عام ١٩٣٢ . ولم يكتب الثلاثية طبقا لترتيبها الزمنى بل عاد فى النهاية إلى كتابة الجزء الأول منها على سبيل إكمال الصورة الفنية ، كما كتب بعد ذلك رواية « الثروة الضخمة » عام ١٩٣٦ ، أما النغمة العامة المسيطرة على هذه الروايات فتتمثل فى صورة الولايات المتحدة الأمريكية كأمة ضخمة وغنية ماديا ، ولكنها أفقر دول العالم روحيا . فقد طغت عليها القيم التجارية والمادية بحيث تحول الإنسان نفسه إلى إحدى السلع القابلة للرواج أو المهددة بالكساد . ولكى يجسد هذه الحقيقة الرهيبة لجأ دوس باسوس إلى أسلوب المونتاج السينمائى بكل حذافيره فقدم مقتطفات من الصحف والمجلات ، وما تقوله الإعلانات والملصقات فى الطرق والشوارع ، ونصوص الأغانى الشعبية السائدة فى تلك الفترة ، بينما تقطع هذه العناصر لمحات بيوجرافية من حياة أشخاص عاشوا بالفعل ، بالإضافة إلى الملاحظات الخاصة بالروائى والتى غالبا ما يكتبها تحت عنوان متكرر : « عين الكاميرا » . أى أن دوس باسوس قد أحال وظيفته كروائى إلى مهمة المصور السينمائى الذى يتنقل بعدسته من مكان إلى آخر لكى يختار الزوايا واللقطات التى يمكن أن يصور بها الحياة كما تتراءى له فى خياله .

محاولات اليسار لاحتوائه :

استغلت قوى اليسار الأمريكى الاتجاه الواقعى التسجيلى فى روايات دوس باسوس وحاولت أن تجعل منه فنانها الأول ، بل حاولت أن تحيل واقعيته النقدية إلى واقعية اشتراكية . بينما كان الهدف الأساسى لدوس باسوس هو الارتقاء الروحى بالمجتمع الأمريكى المعاصر . أى أنه كان يهاجم الحياة القائمة على المادة وحدها لأنه يرى أن الإنسان هو روح وجسد ولا يمكن أن يعيش بعنصر واحد منهما . وهذا الاتجاه الروحى ينأى بدوس باسوس تماما عن التيارات المادية اليسارية . ومع هذا فسر النقاد اليساريون المضامين السياسية والاجتماعية فى رواياته التالية على أنها دعوة صريحة لأكثر اتجاهات اليسار تطرفا . وطبقوا هذا التفسير على رواية « مغامرات شاب » ١٩٣٩ بحكم أن مضمونها يدور حول نظرة الشيوعيين إلى المنحرف الخارج عليهم . بينما نلمح تعاطف دوس باسوس مع هذا المنشق الباحث عن ذاته بعيدا عن القوالب العقائدية الصماء .

كان أهم إنجاز فكرى لدوس باسوس أنه لم يخضع أعماله لأيدلوجية معينة بل ترك الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها تطبع بصماتها الأصيلة على رواياته . هذا ما نلمحه فى رواية « رقم واحد » التى كتبها عام ١٩٤٣ وفيها يتخذ من هيوى لونج بطلا لروايته لكى يهاجم كل النظم الشمولية والدكتاتورية والفاشية التى تحاول إذلال الإنسان وإخضاعه بحجة استتباب النظم والأمن . كان هيوى لونج (١٨٩٣ – ١٩٣٥) سياسيا أمريكيا ومحافظا لولاية لويزيانا فى الفترة (١٩٢٨ – ١٩٣٢) وعضوا فى الكونجرس ابتداء من عام ١٩٣٠ وعلى الرغم من كفاءته فى الإدارة السياسية والتى شهد بها الجميع وخاصة عندما أثبت قدرته على تحسين وإصلاح عدة مرافق وخدمات عامة ، فإنه تبنى اتجاهات سياسية شمولية متشبها فى ذلك بالحكام الدكتاتوريين الذين بزغ نجمهم فى أوروبا بظهور هتلر فى ألمانيا وموسولينى فى إيطاليا . كان نتيجة هذا المنهج أن أغتيل على درجات سلم كابيتول الولاية بعد أن أعلن ترشيح نفسه لرئاسة الجمهورية فى الانتخابات التالية .

وجد دوس باسوس مادة خصبة فى شخصية هيوى لونج لكى يتخذ منه بطلا لروايته ، ويعلن من خلاله رفض كل النظم الشمولية والدكتاتورية . كان هيوى لونج تجسيدا لكل خصائص الدكتاتور من عنف وقسوة وإرهاب ، وعدم إيمان بأى مبدا ، وقد استخدم دوس باسوس كل هذه الصفات فى بطله وطبق منهجه فى الرواية التسجيلية التى تقوم بإعادة صياغة الواقع بترتيب جزئياته فنيا .

مما يجدر أن نعرفه أيضا عن جون دوس باسوس أنه بالإضافة إلى رواياته فى أدب الرحلات فإنه مارس الكتابة للمسرح فكتب مسرحية « جامع القمامة » ١٩٢٩ ومسرحية « أسعد الأوقات » ١٩٦٨ لكن مكانته فى الأدب الأمريكى المعاصر ستظل مرتهنة بالحيوية التى تميز منهجه الروائى الذى يعتمد فى معناه على العلاقة العضوية بين اللوحات والمواقف المتتابعة والمتعارضة فى الوقت نفسه .

٤١ هيلدا دوليتل | 41 Hilda Doolittle

(١٨٨٦ - ١٩٦١)

هيلدا دوليتل أو (هـ . د .) كما تعودت أن تختصر اسمها على أعمالها الشعرية والنقدية والروائية تعد من رواد المدرسة التصويرية فى الشعر الأمريكى والإنجليزى على حد سواء . وهى المدرسة التى ازدهرت فى مطلع القرن العشرين وشارك فى إرساء دعائمها إزرا باوند وإيمى لويل ووليام كارلوس ويليامز وف . س . فلنت من أمريكا ، وت . ا . هيوم وريتشارد أولدنجتون وفورد مادوكس فورد من إنجلترا . كان من تأثير هذا الاتجاه عليها أن تميزت أشعارها بصرامة كلاسيكية لا تسمح بوجود أية أحاسيس ذاتية داخل القصيدة . من هنا كان الوقار الذى سيطر على صورها واستعاراتها . فالقارئ لا يشعر بأية مداعبة أو فكاهة أو خفة من أى نوع ، بل تتوالى الأبيات كما لو كانت طقسا من الطقوس الإغريقية القديمة التى يتلوها الناس فى حضور الآلهة ، أو داخل المعابد . كل كلمة مكتوبة بتحفظ وحساب ، لذلك فالجمال الذى تثيره أشعارها من النوع البارد الذى ينتمى إلى الماضى ، وليس من النوع الساخن الذى يتدفق من ينبوع الحياة المعاصرة . وقد تأثرت – بطبيعة الحال – مضامينها بحيث استمدت معظمها من الأساطير الإغريقية القديمة ؛ ولكى تخفف من وطأة الإحساس بالقدم والتوغل فى الماضى السحيق ، لجأت إلى استخراج صورها الشعرية من طبيعة بلاد اليونان المعاصرة . مع ذلك بدت هيلدا دوليتل وكأنها تعيش بجسدها فقط فى العصر الحاضر ، أما عقلها ووجدانها فقد وقعا أسيرى الماضى ولم يتخلصا منه أبدا .

ولدت هيلدا دوليتل فى بلدة بيت لحم بولاية بنسيلفانيا ، وتلقت تعليمها ما بين جامعة فيلاديلفيا وكلية برن ماور ، ثم استقرت فى أوروبا منذ عام ١٩١١ حتى وفاتها فى زيورخ عام ١٩٦١ . فى عام ١٩١٣ تزوجت من الشاعر الإنجليزى ريتشارد أولدنجتون أحد رواد المدرسة التصويرية فى الشعر . ومنذ ذلك الحين أصبحت هيلدا أحد أعضاء المدرسة الشعرية الجديدة . كان أول نشاط أدبى ملموس لها عندما اشتركت مع زوجها عام ١٩١٥ فى إحياء حركة الترجمة من اليونانية واللاتينية ، كما أصدرت معه ديوانا شعريا بعنوان «صور قديمة وحديثة» فى

العام نفسه . لكن نزعتها الفكرية الاستقلالية جعلتها تستقل بإنتاجها الأدبى فيما بعد ، بل إنها طلقت من أولدنجتون بعد سنوات قليلة من حياتها الزوجية والأدبية معه .

كان أول إنتاج أدبى مستقل بها ، ديوانا بعنوان «حديقة البحر» عام ١٩١٦ ثم تبعته بديوان «هايمن : إله الزواج عند الإغريق ١٩٢١ ، و«هليودورا وقصائد أخرى» ١٩٢٤ ، و«القصائد المجمعة ١٩٢٥ - ١٩٤٠» ، و«بعد فوات الأوان» ١٩٢٧ وهو عبارة عن مأساة شعرية تستمد مضمونها من الأساطير الإغريقية ثم «الجدران لا تسقط» ١٩٤٤ ، و«دين الملائكة» ١٩٤٥ ، و«إزدهار الساق» ١٩٤٦ وهى ثلاثية شعرية . كانت قصائدها الأولى قد نشرت فى مجلة «شعر» التى روجت لكل اتجاهات المدرسة التصويرية فى الشعر . وترجمت مسرحية «أيون» ليوربيديز عام ١٩٣٧ ، كما كتبت دراسة عن شكسبير وغيره من أدباء العصر الإليزابيثى بعنوان «على ضفاف نهر آفون» عام ١٩٤٩ . وكانت لها محاولات فى مجال الرواية أيضا ، استمدت معظم مضامينها من المواقف التاريخية كما نجد فى رواية «الوثيقة الضائعة» ١٩٢٦ ، و«هيديلاس» ١٩٢٨ ثم رواية «أمر بمواصلة الحياة» ١٩٦٠ التى تعتمد فيها أساسا على سيرتها الذاتية ، وحياتها فى أثناء الحرب العالمية الأولى ، وعلاقاتها بالشخصيات الأدبية المشهورة فى ذلك الوقت وخاصة د . هـ . لورانس الذى قدمت له صورة تحليلية لكل جوانب أدبه وشخصيته من خلال معرفتها به . كان آخر عمل كتبته هو قصيدة طويلة تملأ كتابا كاملا بعنوان «هيلين فى مصر» وقد نشرت بعد وفاتها عام ١٩٦١ بمقدمة كتبها الناقد هوراس جريجورى .

كانت هيلدا دوليتل الوحيدة من رواد المدرسة التصويرية فى الشعر التى حافظت على اتجاهات الحركة وأبرزتها فى أعمالها . فقد تخلى إزرا باوند عن الحركة بعد أن أحس بمحاولات إيمى لويل لطبعها بطابعها الخاص ، وحاولت إيمى لويل بدورها أن تطور فى مفاهيمها الفنية ، وانفض السامر بعد سنوات قليلة ، وحكم النقاد باندثار المدرسة التصويرية مع مطلع العشرينيات . لكن هيلدا دوليتل لم تتخل عن تأثرها باتجاهات المدرسة التى برزت بصفة خاصة فى أعمالها الأخيرة ، وتمثلت فى مزج الحدة والتركيز بالصفاء والشفافية من خلال توليفة رمزية زاخرة بالإيحاءات والدلالات التى لا يفهمها ويتذوقها سوى القارئ المثقف الملم بالآداب والفنون الكلاسيكية ، لأنه إذا لم يفهم مدلول الرمز وارتباطاته فلن يستطيع إدراك معنى العمل كله . وخاصة أن الصورة الشعرية تلمح إلى المعنى دون أن تقرره بطريقة مباشرة . لم يقتصر منهجها على قصائدها فقط بل سيطر أيضا على رواياتها التى تميزت بالشكل الفنى المحكم الذى يعتمد على التلميح دون التصريح . حتى فى روايتها «أمر بمواصلة الحياة» كانت تتكلم بالصورة وليس بالكلمة برغم أن من حقها استخدام الأسلوب التقريرى بحكم أن الرواية عبارة عن السيرة الذاتية لمؤلفتها ، متخذة من القالب الروائى مجرد وسيلة توصيل للقارئ .

لا يعنى إصرار هيلدا دوليتل على اتباع أساليب المدرسة التصويرية أن أعمالها كانت مجرد تطبيقات لها . فقد كانت من النضج الفنى الذى يؤهلها للاستفادة من مثل هذه الأساليب وتوظيفها فى خدمة أعمالها . كما أن من حق الفنان أن يرفض اتجاهات أخرى لا تساعده على تطوير أعماله وإنضاجها كما فعل إزرا باوند وويندهام لويس عندما رفضا الارتباط أكثر من اللازم بالمدرسة التصويرية حتى لا تتحول إلى قالب مفروض على أعمالها . أما

إخلاص هيلدا دوليتل لهذه المدرسة التصويرية فكان نوعا من الصدق الفنى الذى يمنح الأديب وضوح الرؤية ، وثبات الهدف ، وأصالة الاتجاه . لذلك قوبلت أعمالها بالاحترام والتقدير من دوائر المثقفين فى أمريكا وأوروبا . لكنها عجزت عن الحصول على شعبية بين جمهور القراء العاديين بسبب خلفيتها الثقافية العميقة . وصورها الرمزية الكثيرة ؛ من هنا كانت الشهرة المحدودة التى حازتها على المستوى العالمى .

42 Emily Dickinson

٤٢ إميلى ديكنسون

(١٨٣٠ - ١٨٨٦)

إميل ديكنسون شاعرة أمريكية ذات طابع فريد سواء فى حياتها أو فى شعرها . عاشت حياة منعزلة تماما لدرجة أنها لزمت عقر دارها معظم فترات حياتها . وكان من الطبيعى أن يكون شعرها انعكاسا لهذه العزلة المستمرة . تميزت قصائدها بعالم من صنع خيالها ، عالم يبحث وراء الجمال والحقيقة وغيرها من المطلقات التى كانت تحلو لها السياحة بينها بعيدا عن ضغوط الحياة المادية . تبدو أفكارها وأحاسيسها وكأنها قادمة من عالم آخر زاخر بالرؤى المثيرة ، والشطحات الصوفية . بل أكدت أنه لا فرق بين المجرد والمجسد ، فهذه كلها تقسيمات مفتعلة من صنع البشر ولذلك فإنها لا تنظر إلى الجمال والحب والعدالة على أنها تجريدات ، بل كيانات شاهقة لها وزنها وكثافتها وأبعادها التى يصعب على شعراء كثيرين استخدامها الاستخدام الفنى السليم . وهى ترى الله فى هذه القيم العليا ، ويحلو لها أن تسأله فى قصائدها عنها حتى يزيدها علما بها . وفى كثير من الأحيان تبدو أشعارها زاخرة بالحكم والأمثال . وصورها مشبعة بالمعانى والدلالات التى لا تتكشف من القراءة الأولى . وعلى الرغم من أن أسلوبها يبدو محيرا وصعبا ومعقدا فى بعض قصائدها فإن رباعياتها التى اشتهرت بها تميزت بالسلاسة والتدفق والعمق .

ولدت إميلى ديكنسون بمدينة أمهرست بولاية ماساتشوستس ، ولا يعرف الكثير عن حياتها . فعندما بلغت السادسة والعشرين من عمرها لم تخرج من بيتها إطلاقا ، وهو البيت الذى ولدت وماتت فيه . ومازالت حياتها تثير كثيرا من التساؤلات وعلامات التعجب بين مؤرخى الأدب الأمريكى . لكن يكفى نوعية المناخ الفكرى الذى نشأت فيه . كانت عائلتها من عائلات نيو إنجلاند التى نالت حظا وافرا من التعليم والثقافة والتشرب بروح الفكر والفن . وكان أبوها من المحامين المشهورين فى المدينة وانتخب عضوا فى الكونجرس لدورتين متتاليتين مما أتاح لإميلى أن تصحبه بضعة أسابيع فى أثناء عمله النيابى فى واشنطن . وفى طريق عودتها إلى أمهرست زارت

فيلاديلفيا وقابلت المفكر ورجل الدين تشارلز وادورث الذى يقال : إن فكره أثر فى حياتها وفى شعرها إلى حد كبير للغاية . وابتداء من عام ١٨٥٦ قبعت فى سجنها الاختيارى ، ولم يرها أحد بعد ذلك حتى من أهل المنزل لأنها لم تكن تخرج من غرفتها إلا نادرا . كانت تعشق الموسيقى التى وجدت فيها خير صديق . ولم تكن تنوى كتابة الشعر بطريقة متعمدة ، أو حتى الكتابة الأدبية من أى نوع . لكنها بدأت بكتابة الخطابات إلى جميع أصدقائها ومعارفها . كانت تقضى أياما بطولها فى كتابة هذه الخطابات التى تعبر فيها عن مكنونات نفسها وعن أحاسيسها نحو الآخرين .

لم يعلم الناس بشعرها إلا بعد وفاتها ، فلم ينشر فى حياتها إلا أربع قصائد بدون رضاها . وكانت عملية الطبع والنشر شيئا لم تفكر فيه على الإطلاق ، فمسألة التعبير عن الأحاسيس هى مسألة شخصية بحتة بالنسبة لها . وكما حاولت إخفاء شخصها وحياتها عن الآخرين . أخفت أفكارها وأحاسيسها أيضا . لكن بعد وفاتها اكتشفت الأسرة أن أدراج حجرتها مليئة بالقصائد التى تقترب من الألفين . وظهر أول مجلد لها عام ١٨٩٠ بعنوان «قصائد إميلى ديكنسون» وبمقدمة من صديق الأسرة والكاتب الذى قام بجمع القصائد وتنسيقها توماس وينيتورث هيجينسون . كانت الرؤى العفوية المنطلقة التى احتوت عليها القصائد متناقضة تماما مع الأسلوب الشعرى المنمق المفتعل الذى ساد أشعار تلك الفترة . وبالرغم من عناصر الجدة والإغراب فى شعرها ، فإن النقاد احتفلوا بالديوان عندما لمسوا أصالته التى تجمع بين النقاء الوجدانى والصفاء الفكرى فى أشعار بليك وبين التعبير التلقائى البعيد عن الروح التطهرية التى سادت معتقدات أهالى نيو إنجلاند . لاقى الديوان نجاحا كبيرا لدرجة أنه طبع ست مرات فى فترة لا تزيد على أسابيع قليلة . وفى السنة التالية (١٨٩١) صدر الجزء الثانى من أشعارها . وفى عام ١٨٩٣ نشرت خطابات إميلى ديكنسون وهى نفس المجموعة التى نشرت عام ١٩٣١ مزيدة ومنقحة . أما الجزء الثالث من أشعارها فقد نشر فى نفس العام الذى نشر فيه الجزء الثانى .

فى عام ١٩١٤ صدر الجزء الرابع من قصائدها . ولكن كانت آثار مدرسة النقد الجديد قد بدأت فى شق طريقها ، فاتهم بعض النقاد إميلى ديكنسون بعدم قدرتها على التحكم فى الشكل الفنى لقصائدها ، وعدم اهتمامها بقواعد اللغة ، وأوزان الشعر وقوافيه . لكن إميلى ديكنسون وجدت أيضا من يدافع عنها ، وبدأ جمهورها فى الازدياد ولكن تدريجيا . فجأة فى عام ١٩٢٤ أصبحت إميلى ديكنسون شخصية مهمة للغاية فى مجال الأدب العالمى ، أى بعد أربعين سنة تقريبا من موتها . وذلك عندما صدرت قصائدها الكاملة فى كتاب بعنوان «حياة وخطابات إميلى ديكنسون» وفى العام نفسه صدرت الطبعة البريطانية لأشعارها المختارة بمقدمة للناقد كونراد إيكن . بعد ذلك زاد الاهتمام والحماس لشعرها كل الحدود لدرجة أن الشاعر الإنجليزى مارتن أرمسترونج يقول : إن كونراد إيكن أوضح أنه ربما كان شعر إميلى ديكنسون أفضل شعر كتبته امرأة فى اللغة الإنجليزية . لكن أرمسترونج يحتج على إيكن لاستعماله كلمة «ربما» التى توحى ببعض الشك .

تبارى النقاد فى الإشادة بقيمة أشعارها فمنهم من قال : إنها وليم بليك ولكنه امرأة هذه المرة ، وآخر يقول : إنها وولت ويتمان ولكنه زاخر بالحكم والأمثال ، ومنهم من يقول : إنها أسطورة نيو إنجلاند الغامضة . . . إلخ . من الأوصاف التى أسبغت عليها . ووجد المحللون النفسيون مادة خصبة فى حياتها الغريبة والغامضة لكى

يشرعوا فى تحليلاتهم ، ولكن قصائد إميلى ديكنسون كانت من العمق والخصوبة بحيث أبت الخضوع لتفسيراتهم المتعسفة . لم تكن قصائدها مجرد مرآة أو نسخة من عواطفها الشخصية بل كانت أعمالا أدبية متكاملة من طراز فريد حتى ولو لم يكن هذا قصدها . فى عام ١٩٢٩ صدرت مجموعة جديدة بعنوان «قصائد أخرى لإميلى ديكنسون» واحتوت على ست وسبعين قصيدة . وفى عام ١٩٣٠ وهو العيد المئوى لميلادها ، كانت حركة الإحياء التى شهدتها قصائدها قد بلغت القمة وأصبحت الشغل الشاغل لمعظم مثقفى تلك الفترة . توالى النشر حتى صدر فى عام ١٩٣٥ مجلد جديد بعنوان «قصائد غير منشورة لإميلى ديكنسون»

طغيان السيرة الذاتية :

كانت الحياة الغريبة الغامضة التى عاشتها إميلى ديكنسون مثارا لحب استطلاع كاتبى السيرة الذاتية بحيث طغى اهتمامهم بحياتها على دراستهم للقيمة الفنية لشعرها ، فصدرت كتب تؤرخ لحياتها واسرارها المؤكدة وغير المؤكدة على حد سواء ، مثل كتاب «إميلى ديكنسون : الخلفية الإنسانية» لجوزفين بوليت ، وكتاب «حياة وفكر إميلى ديكنسون» لجنفييف تاجارد ، وكتاب «إميلى ديكنسون : صديقة وجارة» لماكجرجر جينكنز ، وكتاب «إميلى ديكنسون : وجها لوجه» لمدام بيانكى . بل إن هناك مسرحيات ألفت عن حياتها مثل مسرحية «السماء الهشة» لفردريك ج . بول وفنسنت يورك التى عرضت عام ١٩٣٤ ، وكذلك مسرحية «بيت أليسون» لسوزان جلاسبل التى اتخذت مادتها من قصائد إميلى التى نشرت بعد وفاتها ، وقد نالت المسرحية جائزة بوليتزر لعام ١٩٣٢ . وكل هذه الأعمال محاولات مثيرة للاهتمام والاطلاع لكنها لا تلقى أضواء موضوعية على قصائد إميلى ديكنسون كأعمال فنية فى حد ذاتها .

بدأ الاهتمام الموضوعى بأعمال إميلى بدراسة علمية لجريس ب . شيرر بعنوان «التركيب الغريب للأفعال المستخدمة فى قصائد إميلى ديكنسون» فى مجلة «الأدب الأمريكى» عام ١٩٣٥ . وعلى الرغم من أن الدراسة كانت تميل إلى اللغويات أكثر من تركيزها على الجانب الأدبى فإنها كانت محاولة علمية جادة أبرزت الجوانب المتعددة فى شعرها والتى يمكن أن يتعرض لها النقاد . أوضحت الدراسة أن التلقائية العنيفة التى كتبت بها القصائد كانت سببا فى أن الشكل الفنى لم يكتمل فى بعضها ، وكأنها لم تنضج بعد . لكن معظم قصائدها تبدو مشبعة بالفكر غير التقليدى ، والأحاسيس الجديدة المثيرة ، والرؤى ذات الدلالات البعيدة ، والتسابيح الصوفية المنطلقة فى عالم الروح . فهى ترى أن الوجود الحقيقى للإنسان ليس فى الاتحاد مع الآخرين ، وليس فى الانتماء إلى هذا العالم ولكنه فى الوحدة مع الخالق وسياحة الروح فى عالم ما وراء المادة . كانت تؤمن أن الكلمة طاقة مقدسة يجب على الإنسان أن يحافظ على قيمتها . لذلك تقول فى إحدى قصائدها :

«هل تستطيع الشفاه الفانية
أن تحمل هذه الشحنة المتفجرة
لذلك اللفظ المرسل؟
لعلها لا تسحق تحته !»

وتتوالى الحكم والامثال فى قصائدها بلا أدنى افتعال ، فقد امتزجت تماما بالصور والاستعارات وخرجت من نطاق التقرير المباشر إلى مجال التجسيد الفنى . كانت الصورة الشعرية المفضلة التى تكررت فى قصائدها كنغمة أساس هى شخصية الطفلة المدللة التى تتخذ من الله أبا لها ، وتداعبه طمعا فى المزيد من الحب والحنان . من خلال هذه الصورة استطاعت أن تجسد وحدة الكون كله ، وعلاقة الأرض بالسماء ، والمادة بالروح ، والواقع بالمثال . كانت أبياتها مشحونة ومتفجرة بالمعانى المتعددة والمختلفة والمتناقضة فى الوقت نفسه . وإذا كانت النغمة الرئيسة هى الحب فهو ليس بالحب التقليدى بين البشر كما نجد فى قصائد الشعراء الآخرين . إنه تلك العاطفة الأزلية والأبدية التى تشكل وحدة الكون وبدونها لا تقوم له قائمة . لذلك كان الجانب الميتافيزيقى متغلبا على ما عداه من عناصر أخرى فى القصائد . فقد آمنت بأن كل شىء موجود فى هذه الحياة إنما يوجد أصلا فى عالم الفكر والروح . أما عن مفهومها للحرية فكانت تعتقد أن الحرية هى حرية الروح وليست حرية الجسد . فقد يكون الإنسان مسجونا أو معزولا ولكنه لا يشعر بضياع حريته لأن روحه تمنحه من الزاد ما يكفيه لمواجهة عبء الحياة ، ولتحطيم قيود المادة القاتلة .

يقول بعض النقاد إن إميلى ديكنسون بذرت البذور الأولى للمدرسة التصويرية التى تزعمتها بعد ذلك إيمى لويل وازرا باوند فى أوائل القرن العشرين . بل إن استعاراتها وصورها أثرت كثيرا على أشعار ا . ا . كمنجز وأرشيبالد ماكليش . وإذا كان ماكليش قد قال فى كتابه «فن الشعر» : إن الشعر لا يعنى شيئا وإنما يكون فى حد ذاته فقد سبقته إميلى ديكنسون فى قصيدة لها عندما قالت : إن «الجمال ليس له سبب وإنما يكون فى حد ذاته» فهى لا تفصل بين الجمال والفكرة أو بين الطبيعة والفلسفة . تقول فى إحدى قصائدها :

«لم يخبرنى قوس قزح أبدا
أن الريح العاصفة على وشك الهبوب
لكنه على أية حال أكثر إقناعا
من كل الفلسفات التى عرفها الإنسان»

وهى لا تحاول بذلك أن تحط من قدر الفلسفة وإنما تريد أن تقول : إن قوس قزح هو الفلسفة بعينها . وقد أدى حبها للطبيعة إلى النزعة الرومانسية التى تميز قصائدها القصيرة بصفة خاصة آمنت بأن الطبيعة هى كتاب الله المفتوح لكل من يقرأ . وهذا الكتاب يقول : إن الحكمة ليست فى التعلق بالآمال ، أو فى محاربة اليأس ولكن فى النظرة التى ينظر بها الإنسان إلى هذا الكون . فالاتحاد مع الكون دون طمع فى ثواب أو خوف من عقاب هو خير ما يصل إليه الإنسان من فلسفة . تقول فى إحدى قصائدها :

«نعم بالطبع أصلى
فهل يسمعنى الله ؟
إنه يرعى الماء والهواء
والطائر بين الأغصان
ولست أقل من هذا الطائر»

النزعة الرومانسية المتصوفة :

يقول النقاد : إن إميلي ديكنسون حملت لواء الرومانسية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بعد أن أوشكت على الاندثار. وهى نزعة تسرى فى معظم قصائدها لدرجة أنها تجد منتهى السعادة فى العزلة عن الآخرين ثم فى العزلة الكبرى فى الموت كما تقول فى قصيدة «الروح تختار مجتمعها» التى تتكلم فيها عن الموت بمنتهى العذوبة والرقة :

«لأننى لا أستطيع أن أقف للموت

فقد تفضل هو بالوقوف لى»

لكنها لم تنكر ذاتها فى أشعارها ، بل كانت تعتقد أنه طالما أن شخصها جزء لا يتجزأ من الكون فهى ترى الكون من خلاله ، بل إنه كون فى حد ذاته . فتقول :

«فخورة أنا بقلبى الكسير

طالما أننى لم أكسره

فخورة أنا بالألم الذى يعصرنى

طالما أننى لم أصنعه

فخورة أنا بليالى السهد الطويلة

فقد تحملتها بدون أقمار

تلك هى عظمة الله داخلى

حتى لو سميت ذلا»

اعتبر الناقد آلن تيت هذه القصيدة من أروع القصائد فى اللغة الإنجليزية شكلا ومضمونا . ولا شك فإن أروع قصائد إميلي ديكنسون هى التى تحتوى على المواقف الدرامية ذات الدلالات السيكلوجية النابعة من أعماق النفس البشرية . قالت فى أحد خطاباتها : إن الغناء فى الشعر خير وسيلة للهروب من أحاسيس الخوف التى تطارد الإنسان أينما حل . أى أن الوظيفة السيكلوجية للشعر تتمثل فى التنفيس بل تخلق كيانا موضوعيا للقصيدة . يقول آلن تيت معلقا على منهجها الشعرى :

«إن شعرها من أروع الاعترافات الشخصية التى عرفها الشعر . فهى اعترافات تكشف عن النفس البشرية كلها فى كل زمان ومكان ، إنها النفس التى تتردد بين الشك واليقين ، بين الظلام والنور ، بين المعرفة والجهل ، بين الخلاص واليأس منه . هذا الشعر ينبع من حياة الفكر الخالص حين يتجرد الشاعر من كل التفاهات الطارئة للظروف المؤقتة . ولا شك أنه لو عاشت إميلي ديكنسون فى العصور الوسطى لأحرقها الناس . وكنا سنعذرهم لأنها كانت ساحرة بالفعل . وكانت الكلمات أدواتها فى ممارسة ذلك السحر الفنى الراقى .»

لعل من الأخطاء التى ارتكبتها إميلي ديكنسون أنها كانت تكرر أفكارها وصورها ، مع إهمال فى بعض الأحيان لتنظيم القصيدة بالشكل الذى يسهل على القارئ فهمها وتذوقها . وقد لا نلومها على ذلك لأن هذا

القارئ لم يكن فى اعتبارها على الإطلاق عندما كتبت أشعارها ، فهى لم تفكر فى النشر على الإطلاق . لذلك وقعت أسيرة التكرار فى مجال الوزن واللفظ والإيقاع . لكن هذا لا ينفى احتشاد شعرها بالمحسنات اللفظية والبديعية المتعددة التى تمكنت من توظيفها تماما فى القصيدة ، وقدرتها على استخدام الألفاظ العادية فى مواقع غير عادية على الإطلاق مما يجعل كل ألفاظها وتعبيراتها تبدو جديدة كل الجدة وكأنها تستخدم أول مرة فى اللغة . وهذا أدق معيار لعظمة الشاعر وقدرته الفائقة على تطويع اللغة وإعادة صياغتها ، وتحويلها من مادة خام مشوشة إلى شكل جميل متناسق . يستطيع القارئ أن يدرك كل هذه الإنجازات برغم بعض القوافى المبتورة ، والأوزان المكسورة ، والصعوبات اللغوية التى تنتج عن إهمال بعض قواعد اللغة . وقد نستطيع القول بأن إميلى ديكنسون كانت تعمد أحيانا إلى الخروج عن معايير الشعر وقواعد اللغة على أساس أنهما مجرد مادة خام ومن حق الشاعر أن يصوغها كما يشاء طالما أنه متمكن من فنه . لذلك كانت إميلى ديكنسون متقدمة بمراحل عدة عن عصرها الذى لم يكن يفرق بين الشعر والنظم . من هنا كان أثرها العميق على الشعراء الأمريكيين فى هذا القرن وخاصة فى مجال التجريب والتجديد فى الشكل والمضمون على حد سواء . لذلك يعتبرها النقاد الآن من أعظم الشاعرات اللاتى عرفهن العالم على مر تاريخه .

٤٣ جون كرو رانسم — 43 John Crowe Ransom

(١٨٨٨ - ....)

جون كرو رانسم من أعمدة المدرسة الحديثة فى الشعر والنقد وبالإضافة إلى شعره ذى المستوى الفنى الرفيع فقد اعتبره النقاد والمفكرون أرسطو النقد الجديد . استطاع أن يصل إلى نظرية متكاملة فى مجال البلاغة الأدبية . وهذه النظرية تقول : إن أى عمل أدبى متكامل لابد أن يلتحم فى داخله عنصرا النسيج والتركيب ، فهما الشرط الأساس الذى يفرق بين الأدب والعلم . ففى المعادلات والنظريات العلمية تستخدم الألفاظ والجمل والصور كمجرد أداة توصيل للفكرة ، وتنتهى دلالتها بتوصيل تلك الفكرة أو المنطق العام للنظرية . لكن للعمل الأدبى منطق مختلف تماما إذ إن الفكرة لا قيمة لها فى حد ذاتها . فهى لا تنفصل أبدا عن النسيج الذى صنع منه العمل الأدبى . فالحد الفاصل بين الأدب والعلم أن الأدب لا يهتم أساسا بالمعانى العامة أو الأفكار المجردة كما يفعل العلم ، لأن وظيفته الحقيقية تكمن فى قدرته على امتصاص هذه المعانى والأفكار والأحاسيس ، ثم إعادة صياغتها وتشكيلها لكى تتلقاها بصورة مجسمة . يضع رانسم الأدب فى مكان الصدارة بالنسبة للعلم عندما يوضح أن المعرفة التى يقدمها لنا الأدب ألصق بحياتنا الشخصية من المعرفة التى يزودنا بها العلم إذ أنها معرفة بالمحدد المادى المخصص وليست بالمطلق العام المجرد . وهذا يحتم على الأديب إذا أراد أن ينتج أدبا ناضجا – أن يقوم بصهر النسيج والتركيب ، أو المضمون والشكل ، أو المعنى والبناء فى بوتقة تحيلها إلى وحدة عضوية لا تتجزأ . هذه البوتقة تختلف من أديب إلى آخر باختلاف ثقافته وخبرته ووعيه بالتقاليد الأدبية وبالشكل الفنى الخاص بعمله .

ولد جون كرو رانسم فى مدينة بولاسكى بولاية تنيسى . وحصل على ليسانس الآداب فى جامعة فاندربيلت . ثم سافر إلى إنجلترا حيث حصل على درجة جامعية أخرى فى الآداب الإنسانية من جامعة أوكسفورد فى منحة من منح رودس عام ١٩١٣ . بعد ذلك جند فى القوات المسلحة واشترك فى الحرب العالمية الأولى

متطوعا فى إحدى كتائب مدفعية الميدان لمدة عامين . وبعد انتهاء الحرب عاد إلى التدريس بجامعة فاندربيلت حتى عام ١٩٣٧ . ثم شغل كرسى الشعر فى كلية كينيون بولاية أوهايو حيث أصدر مجلة كينيون – نصف الشهرية – والتى تزعمت مدرسة «النقد الجديد» عندما نادت بضرورة التحليل الموضوعى فى النقد . لم يقتصر دورها على نشر المقالات والاتجاهات النقدية الجديدة ، بل نشرت أيضا القصائد الشعرية الطليعية التى تبرز بأسلوب عملى صحة النظريات الجديدة . وبرسوخ مكانة رانسم فى مجال النقد والشعر حصل على جائزة بولنجن وجائزة راسل لوينز ، كما اختير مستشارا فخريا للقسم الأدبى فى مكتبة الكونجرس .

وعن إنتاجه الشعرى فقد أصدر أول دواوينه عام ١٩١٩ بعنوان «قصائد إلى الله» ثم ديوان «لفحات برد وحمى» ١٩٢٤ ، و«وعد الحر دين عليه» ١٩٢٧ ، و«قصائد مختارة» ١٩٤٥ . أما عن إنجازاته فى مجال النقد فقد كتب «الله بدون رعد» ١٩٣٠ ، و«جسم العالم» ١٩٣٨ ، و«النقد الجديد» ١٩٤١ ، ثم «دليل الطالب الجامعى إلى الكتابة» ١٩٤٣ ؛ وبالإضافة إلى هذه الإنجازات الفردية فى مجالى النقد والشعر ، فقد أصدر مجلة «الجماعة الهاربة» من عام ١٩٢٢ إلى ١٩٢٥ ، وشارك فى تحريرها آلن تيت وروبرت بن وارين . كان لها دوى هائل فى أوساط المثقفين فى الجنوب الأمريكى لأنها تناولت القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية التى تهمهم ولم تقتصر على مجالات الأدب والفن . وبالرغم من النجاح الصحفى الذى أحرزه رانسم مع تيت ووارين فإنه وجد أن إنجازه فى مجال النقد والشعر سيكون أضخم وأكثر فائدة للحياة الثقافية فى أمريكا بصفة عامة فأصدر «مجلة كينيون» على مدى عشرين عاما من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٨ وهى المجلة التى جعلته عميد النقاد الأمريكيين .

يبدو أن عوامل البيئة والنشأة والثقافة الأولى قد أثرت على شعره بحيث منحته الطابع المميز له والذى يتمثل فى نظرته الأرستقراطية والتهكمية وأسلوبه الوقور الزاخر بالحنين إلى السمو والمثالية . ساهم رانسم فى تغيير النظرة الأوروبية التقليدية إلى الأدب الأمريكى وخاصة إلى أدب الجنوب الأمريكى . فقد تعود الأوروبيون على النظر إلى الأدباء الأمريكيين على أنهم قوم سذج يفتقرون إلى الحضارة ذات الجذور المتشعبة والعميقة التى تمنح أدبهم الثراء والخصوبة اللازمين . لكن رانسم شب فى عائلته الجنوبية الارستقراطية معتزا بتقاليدها وثقافتها النابعتين من المجتمع الزراعى الذى لم تلوثه المدنية المادية المعقدة . وضح هذا الاعتزاز فى مقالاته فى مجلة «الجماعة الهاربة» . لذلك كان تفكيره متدينا إلى حد كبير ، وكان إيمانه بالله لا يتزعزع كما وجدنا فى عمله النثرى الضخم «الله بدون رعد» . هاجم كل الفلسفات المادية التى أفرزتها المدنية الحديثة على أساس أن هدفها كان قتل الروح الحقيقية التى تجعل من الإنسان إنساناً .

تنويعاته المفضلة :

تنتمى تنويعات رانسم الشعرية إلى المجال الميتافيزيقى الذى ينظر إلى الكون على أنه وحدة واحدة لا تقبل الانفصام بين مظهره المادى وجوهره الروحى . ويبدو أنه استوحى نظريته النقدية فيما يختص بوحدة العمل الأدبى من إيمانه بوحدة الكون . فالقصيدة الجيدة مثلا عبارة عن تكثيف للحظة شاملة مطلقة من لحظات الكون في مثل هذه القصيدة تتعذر الفصل بين النسيج والتركيب بحيث يستحيل تطبيق منهج التشريح الذى يتبعه العلم .

فلا يوجد حد فاصل بين الفكر والشعور والحدس . ويتفق رانسم فى هذا مع ت . س . إليوت الذى علم جيله تذوق أشعار جون دن وأندرو مارفيل وغيرهما من زعماء المدرسة الميتافيزيقية التى سادت الشعر الإنجليزى فى النصف الثانى من القرن السادس عشر والنصف الأول من القرن السابع عشر . تبدو هذه الروح الميتافيزيقية فى قصائد رانسم من أمثال «الرأس المطلى» و«الحاصدون الأثريون» التى يطبق فيها نظريته فى استحالة الفصل بين النسيج والتركيب . وتكمن إنجازاته الحقيقية فى مجال القافية والموسيقى واللغة أكثر من براعته فى استخدام الأوزان . كان من الوعى الحاد والمهارة الفنية بحيث طور الشعر الحديث بأسلوب أصيل لا يمت إلى الادعاء بصلة . يعتمد منهجه الشعرى على ربط المعنى بالإيقاع . وتوازى اللغة القديمة باللغة المعاصرة لمد أبعاد النسيج الذى يحتوى التضاد بين الارستقراطية الزراعية الجنوبية والديمقراطية التجارية السائدة فى حياة المدن ، بين قيم الفروسية المندثرة والقيم المضادة التى سادت المجتمع الصناعى الذى أحال الكون إلى دخان وتراب ورماد .

إذا كان الموت والفساد يمثلان النغمتين الأساسيتين فى قصائد رانسم ، فإن مهارته الفنية التى تستفيد بكل المؤثرات والأدوات الشعرية ، قد ساعدت على طرد روح التشاؤم واليأس والملل ، ومنحت قصائده روحا تطهيرية تسرى فى وجدان القارئ وتخلصه من كل الأحاسيس القلقة والمرهقة . فى قصيدة «فيلوميلا» يرفض رانسم الإعجاب التقليدى الذى يكنه شعراء أوروبا للعندليب ويوضح أن العبرة ليست بجمال الصوت ، ولكنها بالمناسبة التى يسمع فيها هذا الصوت . لذلك فهو لا يشعر بأى سحر أو نشوة لأن صوت الطائر فى غابة باجلى يبدو خاليا من الأبعاد والمعانى فيدير له الشاعر ظهره ويتركه ويمضى . وهذا لا يعنى سوى رفض رانسم لتقاليد الشعر فى أوروبا . هذه التقاليد التى ظنت أنها تصلح لكل زمان ومكان . لذلك يعتقد رانسم أن الشعر يجسد روح المكان الذى ينشأ فيه ، فإذا كان مضمونه محليا ، فإن الشكل الفنى الجميل يمكن أن يتذوقه أى إنسان ، أى أن الشكل هو الأداة الوحيدة التى يمكن أن تخرج بالمضمون إلى المجال الإنسانى العالمى . ولا يجد رانسم عيبا فى أن يستغرق المضمون المحلى كل خيال الشاعر طالما أنه متمكن من أدواته الفنية . فى قصيدة «صبى ميت» لرانسم نجده يستوحى كل تقاليد الشعر الشعبى السائد فى الولايات الجنوبية عندما يقول :

«لقد رحل ابن العم العزيز
وكأنه رقم طرح من المسألة
شهد بذلك ذلك الغصن الأخضر
المتفرع من شجرة فرجينيا العجوز
ولم يرحب أحد من الصحاب بالتبادل
فالراحل إلى دنيا الظلام
لايحل محله أحد ، تلك الدنيا
التى لا تحب وجودى على الأرض»

هذه النغمة الميتافيزيقية الحادة فى أشعار رانسم تدل على عدم رضاه على التحولات الفيزيقية التى تفرض على الجنوب الأمريكى محاولة تحويله من مجتمع زراعى هادئ إلى كيان صناعى صاخب . وقد أصبحت مقاومة

ولايات الجنوب لهذا التطور إحدى التنويعات الأساسية عند شعراء الجنوب الأمريكى ، ومنها استمد رانسم اتجاهاته الميتافيزيقية التى ترفض القيم المادية القاتلة للمجتمع الصناعى الجديد. كان حنينه جارفا لتلك الحياة الهادئة الوادعة بكل قيمها الإنسانية ؛ إنه لا يرفض الحضارة ولكن على الحضارة الحديثة ألا تنسى فى سبيل تطورها سعادة الإنسان . لذلك نلمح تحت نغمة الحنين الحزين إيقاعات صاخبة وخشنة برغم الرشاقة الغنائية التى تبدو على القصيدة لأول وهلة . وهذا يذكرنا بأسلوب جون درايدن الشاعر الكلاسيكى أكثر من مارفل الشاعر الميتافيزيقى ، لأن رانسم لا يقتصر على شطحات الروح وانطلاقاتها فى عالم الميتافيزيقيات ، بل يخوض التغيرات والتحولات الاجتماعية بكل عنف وجرأة كما نجد فى قصيدة «الكابتن كاربنتر» التى يقول فيها :

«رددت الريح صدى ضرباتهم
تمنيت لو انهال بنصف ضرباته
مدافعا عن قريته ومزرعته
ولكن كانت يده مغلولة إلى عنقه»

هنا نشعر بالطاقة الجسدية للشخصية على النقيض من الجو الروحانى الذى نجده فى الشعر الميتافيزيقى ، لأن رانسم يؤمن بصفة عامة أن الجسد هو الدليل المادى على ثنائية الحياة الإنسانية التى تنقسم إلى روح ومادة . من هنا كانت حاجة الشاعر إلى المزج بين روح التراجيديا والتهكم لأنها الوسيلة الوحيدة التى تمكنه من إدراك العلاقة الخفية والوثيقة بين الحياة والموت ؛ فهى توسع إدراكه ، وتطهر روحه ولكن بدون ألم قد يقضى على أمله تماما فى هذا الكون . فروح التهكم تمكن الإنسان من إدراك معنى الحياة المادية للجسد ، بينما تسبح به التراجيديا فى عالم الروح والموت . فى قصيدة الفتيات الزرقاوات يقول رانسم :

«لتمارسن جمالكن أيتها الفتيات الزرقاوات
قبل أن يذوى
وسأصرخ بكل أصوات الشعر
مخلدا الجمال الذى لن يقدر على خلقه أى إنسان
برغم أنه هش للغاية» .

هكذا يتكلم رانسم عن الموت بدون إثارة أوجاع القارئ وآلامه ، فالموت فى قصيدته عبارة عن «غرفة مكتب بنية اللون» أو «رجل مهذب يرتدى معطفا من التراب» أو «المملكة المنسية» . وقد حرص رانسم على تناسق قصيدته بحيث منعه هذا من الانقياد وراء الشطحات اللاعقلانية . لكن أشكاله الكلاسيكية الصارمة كانت سببا فى قتل أحاسيس النشوة الميتافيزيقية التى نجدها فى قصائد وليام باتلرييتس أو هارت كرين أو إزرا باوند على سبيل المثال . لذلك يبدو شعره – فى أحسن حالاته – كما لو كان نظاما بديعا من الوعى الحاد بالكون والأحياء ، أما عندما يكون فى أسوأ حالاته فإن القصيدة تبدو كما لو كانت حائطا من الفسيفساء الزاخرة بالزخرفة التى يرسمها الفنان بوعى يقترب من الصنعة أكثر من اعتماده على الإلهام الشعرى . تمثل قصيدتا «الرأس المطلى» و«خطاب إلى الدارسين فى نيو إنجلاند» خير نموذج للإبداع الشعرى عند رانسم . ففى القصيدة الأولى

يجسد الشاعر جمال الكون كله من خلال الجمال الذى خلق به الله جسد الإنسان. وتتتابع صور «الحديقة الصخرية» و«الطيور الزرقاء» و«القواقع البحرية» و«الكهوف الجبلية» و«الحصون الحديدية حول المدن» و«شعر العرافة» و«حدائق الزيتون» و«العندليب» ثم تتلاقى هذه الصور من خلال الحب الذى يجمع أجساد البشر وأرواحهم، فتبدو وحدة الكون كأروع ما تكون.

الإضافات الفنية والنقدية :

تقول الناقدة فيفيان كوش : إن أعظم إنجاز لرانسم أنه أثبت قدرة الشاعر على تقديم بناء تشكيلى خصب وجميل معتمدا فى ذلك على مجرد أفكار وفلسفات عادية جدا. فالشعر العظيم لا يصدر عن أفكار عظيمة بقدر ما ينهض على تشكيل جميل لا ينفصل عن الفكرة التى يوحى بها. أى أن الأفكار العميقة هى التى تنبع من الشعر وليس العكس. أما الناقد راندل جاريل فيعتقد أن إضافات رانسم إلى تراث الشعر العالمى تكمن فى حساسيته التى تجسد العالم كما هو بكل متناقضاته المهمة والبسيطة على حد سواء. وليس كالشعراء التقليديين الذين يظنون أنه يتحتم على الشاعر أن يكتب فقط عن الأفكار العظيمة والتحولات المصيرية فى حياة الأفراد والأمم. فالشاعر العظيم هو من يجعل الأشياء التى قد نعتقد أنها تافهة، تبدو عظيمة ومؤثرة فى حياتنا، أما الشاعر الذى يلهث وراء ما يظن أنه أفكار وفلسفات عظيمة فلن يكون عظيما إلا بمقدار عظمة شعره هو فقط. والشاعر الرائد هو الذى لا يرتدى ثياب الشعراء الذين سبقوه، فهى كفيلة بأن تحيل شعره إلى قوالب صماء لا حياة فيها، إذ يجب عليه أن يضع نصب عينيه أن يرى الكون فى ضوء جديد وأن يبحث فى الوقت نفسه عن الشكل الفنى الجميل الذى يتناسب مع هذا الضوء.

على الرغم من الدور الريادى الكبير الذى قام به رانسم فى مجال النقد والعمل الأكاديمى بالجامعة فإن كثيرا من الدارسين يعتبر أن كل هذه الإنجازات فى مرتبة تالية لشعره. ولكن فى اعتقادى أن رانسم الناقد والأستاذ الجامعى لا ينفصل عن رانسم الشاعر، فكلها أنشطة أدبية مكملة لبعضها بعضا وتنبع من نفس الاتجاه الفكرى والفنى الذى يتجنب الإسراف فى التعبير عن العاطفة ولا يحترم البلاغة الأدبية الجوفاء التى تعتمد على القوالب والعبارات الطنانة؛ ويهاجم التقاليد الرومانسية التى تجعل من ذاتية الشاعر محور الكون فى القصيدة. وقد أثبت رانسم قدرته الفائقة على استخدام المضامين الرومانسية التقليدية التى تصور العندليب والليل والقمر والعزلة والوحدة والموت والصمت والسكون . . . إلخ وذلك بدون أن تجرفه نفس الشطحات المسرفة فى الذاتية أو العاطفية. فهو يعتقد أن الشكل الفنى الناضج يمنح للشاعر السيادة على أى مضمون بحيث يتحكم فيه - بوعيه أو بلا وعيه - من أول إلى آخر كلمة فى القصيدة. فى «الأجراس تدق لابنة جون وايتسايد» يقدم رانسم تجربة نفسية حافلة بالمشاعر الجياشة، ولكن تظل هذه المشاعر مجرد مادة خام طوع يدى الشاعر فى الصياغة والتشكيل :

«الأوزة الكسول مثل سحابة ثلجية

يتساقط منها الثلج على العشب الأخضر

يلفها الصمت والسكون والنعاس والكبرياء

من يسمعها صوته : يا للأسف»

فالمضمون هنا يدور حول فتاة صغيرة رحلت عن هذا العالم ، وهو مضمون مثير لخيال الرومانسيين لدرجة الإجهاش بالبكاء ، ولكن رانسم استخدم أدوات الشاعر من استعارات وصور وإيقاعات بحيث قدم تجربة جمالية موضوعية بعيدة كل البعد عن أحاسيسه الذاتية . وهذا يرجع إلى وعيه الحاد بجماليات الشكل الفنى ، وثقافته الواسعة ، ونظرته العميقة إلى الكون والأحياء . وإن كان لا يجارى الشعراء فى تقاليعهم المستحدثة ، إلا أن شعره يبدو أكثر أصالة من أية موجة تجديد مفتعلة . هذه الأصالة تصدر عن قدرته الفائقة فى التقاط اللحظة الجميلة والمثيرة بكل ماتحويه من حنين جارف إلى عالم مثالى ، وإحساس بالزوال السريع للكون المادى ، وكبرياء الإنسان فى مواجهة القوى التى تبطش به ، وقدرته على القيام بالبطولات فى عالم طحنته الضغوط المادية .

يقول بعض النقاد : إنه على الرغم من هجوم رانسم الكاسح على الرومانسيين ، فإنه يبدو رومانسيا فى بعض قصائده إذا كان المضمون يحتاج لمثل هذا الاتجاه . فليست القضية أن تكون رومانسيا أو غير ذلك ، ولكن القضية هى التحام المضمون المناسب بالشكل المناسب . أما إذا كنت رومانسيا على طول الخط فمعنى ذلك أن شعرك قد أصبح أسير القوالب . فى قصيدة «البيت الكبير القديم» يبلور رانسم الكبرياء المندثر لأحد بيوت الريف الجنوبى ، وهذا الرثاء ينتمى إلى صميم الشعر الرومانسى ، لكن رانسم استخدمه لأنه يناسب المضمون المعالج . ينطبق نفس المنهج على قصيدتى «الكابتن كاربنتر» و«اثنان فى أغسطس» فيهما نجد مزيجا من الرومانسية والتهكم الذى افتقده كثير من الرومانسيين التقليديين .

ولعل روح التهكم فى أشعار رانسم ترجع إلى الإعجاب الذى يكنه لأعمال الروائى والشاعر الإنجليزى توماس هاردى . فقد تأثر به سواء فى الشكل أو المضمون واعترف بهذا التأثر فى مقالته التى كتبها فى «المجلة الجنوبية» فى صيف ١٩٤٠ وقال فيها : إن شعر هاردى عبارة عن كنز من التهكم الذى قل أن نجد له نظيرا . ولكن كان لرانسم ميزة عنه وهى أنه حصل على تعليم وثقافة زادا من حدة وعيه ، ومكناه من إخضاع هذه الطاقة التهكمية لحتميات الشكل الفنى . أما هاردى فكان بدائيا بعض الشىء بحيث ترك الطاقة التهكمية تدمر الشكل الفنى فى بعض قصائده لأنه انساق وراءها . يقول رانسم : إنه لو تحكم هاردى فى هذه الطاقة فإن شعره سيفقد بعضا من وحشيته . ولكنه سيكتسب جمالا أكثر . هنا تبدو ضرورة الاحتراف والصنعة بالإضافة إلى الوعى والموهبة . ولا ينسى رانسم التنويه بالعنصر الميتافيزيقى فى أشعار هاردى وقصصه فيقول :

«هناك أصالة ميتافيزيقية راقية تكمن فى أشعاره الغنائية وقصصه القصيرة . فهو قادر على إيراد التفاصيل الدقيقة واللمحات الحادة التى تبلور الكون كله فى لحظة واحدة . وإيمانى لا يتزعزع بمثل هذه العبقريات . فهى ميزة أساس نفتقدها فى مئات الناظمين الذين لا ينطوون تحت البند الأصيل للشعراء ، والذين يكتبون القصائد فى مثل الجمال الناعم والظاهرى الذى نجده فى العربات الجديدة التى تنتجها شركة فورد ، وبنفس الكثرة تقريبا .»

فالشاعر الذى يتحول إلى مصنع لإنتاج القصائد لا يمكن أن يكون إلا من الناظمين الذين يجيدون حرفة

النظم وصنعته ، ولكنهم لا يملكون موهبة الشعر وعبقريته . فالتجربة الشعرية الناضجة تجسد النظام المتكامل للحياة الإنسانية كلها ، ولا يمكن لبعض الأبيات المنظومة أن تحتوى مثل هذا النظام الكونى ، بل إن قيمة القصيدة تنهض على موقفها بالنسبة لهذا النظام ومدى الإضافة التى أنجزتها تجاهه . فكل عمل فنى هو توسيع لرقعة التقاليد الأدبية السابقة عليه ، وإذا تحول إلى مجرد قالب أصم بحيث يفقد الصلة بهذه التقاليد فإنه يقضى على نفسه بالموت . ولما كان الشاعر هو الإنسان الذى تمكن من الوصول إلى حياة منظمة تناغمت فيها المطالب المتباينة للدوافع المختلفة ، والذى يجلب له نشاطه الحر الطليق أكبر مقدار من اللذة المتجددة ، ويتطلب منه الحد الأدنى من الكبت والتضحية ؛ لهذا كانت التجربة الشعرية من التجارب الفنية التى تعد أصدق مثال للحالات الذهنية التى يبلغ التناغم والانسجام والتوافق مع الذات والعالم حدا كبيرا . فى هذه الحالات تنتقل دوافعنا من حالة الفوضى إلى حالة النظام الحر الرائع ، ويتم هذا الانتقال عن طريق تأثير عقول الآخرين فينا . من هنا كان الشعر من أهم الوسائل التى ينتقل عن طريقها هذا التأثير . وقد أدرك جون كرو رانسم هذه الحقيقة جيداً ، وأثبت قدرته على التحكم فى أدوات الشكل الفنى حتى تصل القصيدة إلى القارئ وتحدث فيه الأثر المطلوب .

٤٤ ريتشارد رايت Richard Wright 44

(١٩٠٨ - ١٩٦٠)

ريتشارد رايت من الأدباء الزنوج الذين جعلوا من رواياتهم وقصصهم تجسيدا للمآسى التى عانى منها السود بسبب التفرقة العنصرية التى ترسبت فى المجتمع الأمريكى الأبيض منذ أيام الرق والعبودية . وقد أطلق النقاد عليه رائد التراجيديا السوداء فى الأدب الأمريكى . لكن رايت وقع فى خطأ الدعاية المباشرة لمبدأ معين ، واتخذ من بعض رواياته وقصصه منبرا للترويج له . بل إنه ظن أن اعتناقه للمبادئ الشيوعية ودعوة السود إلى الإيمان بها يمكن أن يمنح وجودهم ثقلا بين البيض . لكنها كانت نوعا من الكيد والعناد أدى إلى مزيد من أعمال العنف والتفرقة العنصرية استمرت حتى موته فى مطلع الستينيات . فقد تراكم عداء العقيدة السياسية على عداء اللون مما ترتب عليه انفجار أعمال العنف الدموى فى الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات . ولكن عندما أدرك السود أن طريق الكيد والعناد طريق مسدود ، اتجهوا إلى العمل الإيجابى المثمر ، كل فى موقعه ينمى نفسه ويضاعف إنتاجه الذى يعود عليه بالفائدة الشخصية . وخاصة أن المجتمع الأمريكى مجتمع مفتوح ومن الممكن للسود أن يستفيدوا بنفس الأساليب التى يستغلها البيض . ومع ذلك فقد كانت روايات ريتشارد رايت نتيجة طبيعية لسنوات المرارة الطويلة التى تجرعها السود منذ استخدمهم البيض فى مزارعهم ومناجمهم بعد جلبهم من موطنهم الأفريقى .

ولد ريتشارد رايت فى مزرعة بولاية مسيسبى . وبعد ميلاده مباشرة ترك أبوه الأسرة ولم يعد مرة أخرى مما أدى إلى وضعه فى ملجأ للأيتام حتى بلوغه السن التى تؤهله للالتحاق بالمدرسة . بدأ حياته العملية موظفا فى مكتب للبريد ولكنه أدرك من البداية أن الوظيفة الروتينية لا تصلح له . فقرر أن يبدأ مستقبله الحقيقى كأديب وكاتب ونشر بالفعل مجموعة قصص عام ١٩٣٨ بعنوان «أبناء العم توم» التى يعتبرها النقاد امتدادا لنفس الخط الذى ابتكرته هارييت بيتشر ستو فى روايتها الشهيرة «كوخ العم توم» ، وكانت أول صرخة فنية موجهة ضد نظام

الرق والعبودية ، ولكن شهرة رايت لم ترسخ إلا عندما نشر عام ١٩٤٠ رواية «ابن البلد» التى يجسد فيها رايت – بحيوية ومرارة فى الوقت نفسه – حياة صبى أسود يدعى بيجر توماس ، يشعر فى كل لحظة يعيشها أن المجتمع يتآمر ضده بهدف القضاء عليه نهائيا . وليس هناك أى دوافع لهذا السلوك العدائى سوى لون الصبى الأسود وجنسه الذى لا ينتمى إلى سلالة السادة البيض .

ينمو الصبى فى أزقة شيكاغو وحواريها . وتظل الضغوط الاجتماعية تطارده من كل جانب إلى أن تدفعه إلى ارتكاب جريمتين . ويقبض عليه رجال الشرطة بعد مطاردة عنيفة ومثيرة فوق أسطح المنازل . ويقدم للمحاكمة حيث يتولى الدفاع عنه محام شيوعى ، وتنتهى المحاكمة بالحكم عليه بالإعدام . ومن الواضح أن رايت استغل خبراته الشخصية عندما عاش فى أزقة شيكاغو فى صدر شبابه ، مضافا إليها قضية روبرت نيكسون الصبى الزنجى الذى أعدم بالكرسى الكهربائى فى شيكاغو عام ١٩٣٨ بسبب قتله لفتاة بيضاء . ولكن رايت لم يترك المادة الخام التى استقى منها مضمون روايته لكى تحولها إلى مجرد تسجيل حرفى لها . بل اعتنى بالشكل الفنى بتنسيقه للأحداث المثيرة ، مما جعل رايت الأديب الزنجى الأول فى أمريكا .

كان نجاح الرواية دافعا لتحويلها إلى مسرحية كتبها رايت بالاشتراك مع بول جرين وقام بإنتاجها أورسون ويلز عام ١٩٤١ . وطبعت الرواية فى الخارج بلغات متعددة ، وقابلها النقاد بالتقدير والإعجاب فى كل مكان نشرت فيه حتى أن بيتر مونرو جاك أسماها «المأساة الأمريكية للسود» . ولكى يستغل رايت موجة النجاح التى أحدثتها «ابن البلد» كتب سيرته الذاتية التى حكى فيها الأحداث والمواقف التى مر بها فى شبابه بعنوان «صبى أسود» ١٩٤٥ . وهى السنوات التى عانى فيها من البؤس والبطالة والضياع فى شيكاغو مما دفعه إلى الانضمام مع بداية الثلاثينيات إلى الحزب الشيوعى كنوع من الانتقام مما أصابه . ولكنه رفض مبادئ الحزب فيما بعد وهجره نهائيا كما اعترف بذلك فى كتابه «الإله الذى سقط» عام ١٩٥٠ . فعندما أجبر المجتمع الأمريكى على الاعتراف بمكانته برغم لونه . أدرك أنه ليس من الحكمة تضييع وقته وجهده فى سفسطات لا طائل من ورائها سوى جلب المزيد من العداء للسود . بل إنه هاجر أيضا إلى باريس مع بداية الخمسينيات حيث استقر فيها حتى نهاية حياته . وتلاشت اتجاهاته الشيوعية نهائيا بعد كتابه «اللامنتمى» ١٩٥٣ الذى وصف فيه الخراب الذى حاق بالسود الأمريكيين على أيدى المتطرفين السياسيين من البيض .

نجحت أيضا روايته «الحلم الطويل» ١٩٥٨ بحيث قامت كيتى فرينجز بإعدادها للمسرح عام ١٩٦٠ . لكن رايت لم يقتصر فى نشاطه على كتابة الرواية بل كان يعتز بدوره كمفكر مما جعل كتاب «القوة السوداء» ١٩٥٤ مجرد عرض لأفكاره وانطباعاته بعد زيارة له لساحل الذهب فى أفريقيا ، ثم «ستار اللون» ١٩٥٦ الذى كان تقريرا مفصلا لوقائع مؤتمر باندونج الشهير . كما عبر عن رأيه فى السياسة التى طبقها الجنرال فرانكو فى أسبانيا وانتقدها بعنف وقسوة فى كتابه «أسبانيا الوثنية» ١٩٥٧ كما ألقى محاضرة فى نفس العام بعنوان : «أيها الرجل الأبيض . . اصغ» ضمنها كل فلسفته التى نادى بها من قبل وطالب فيها بمحو الظلم العنصرى الذى يمثل وصمة فى جبين الحضارة الإنسانية المعاصرة . ومن الواضح أن مكانة ريتشارد رايت تحددت فى الأدب الأمريكى بدعوته الحضارية بإلغاء الحواجز بين البشر ، وهى الحواجز التى عمل الأدب الإنسانى منذ أقدم عصوره على تحطيمها وإزالتها .

٤٥ إلمر رايس 45 Elmer Rice

(١٨٩٢ - ١٩٦٧)

ولد إلمر رايس فى مدينة نيويورك وكانت أسرته من الأسر اليهودية المهاجرة من شرق أوروبا . وبعد أن بدأت شهرته فى ميدان الكتابة للمسرح استبدل اسمه اليهودى إلمر ليون رايزنستاين باسم إلمر رايس شأنه فى ذلك شأن معظم مشاهير اليهود الذين يستبدلون أسماءهم - التى قد تثير بعض الحساسيات - بأسماء لاتينية . لم يقتصر نشاطه على التأليف المسرحى بل تعداه إلى الرواية ، والمقالة ، والنقد . وفى مطلع حياته لم يكن يهدف إلى الاشتغال بالأدب والنقد ، بل تلقى تعليمه فى المدارس العليا ثم درس القانون استعدادا للاشتغال بالمحاماة . لكنه لم يمارس المهنة عندما تأكد من قدرته الفكرية والفنية على شق طريقه إلى عالم الأدب .

كانت أول مسرحية له هى «محاكمة القاتل» التى ظهرت له عام ١٩١٤ وفيها استغل دراسته القانونية فى صياغة مضمونها . فقد أحال خشبة المسرح إلى قاعة المحكمة نفسها ، ووجد أن الصراع بين الدفاع والادعاء ، بين النفى والإثبات يشكل مادة خصبة للصراع الدرامى المحكم القائم على السبب والنتيجة مما يجنبه الثغرات التقليدية التى تعتور بناء كثير من المسرحيات . كما أن المفاجآت التى تنطوى عليها المحاكمات تشكل مواقف درامية مثيرة . لكن رايس لم يلتزم بالشكل التقليدى للمحاكمة الذى يعتمد على مقارعة الحجة بمثيلتها ، بل كان من أوائل الكتاب الذين استخدموا الفلاش باك أو العودة إلى الماضى لاستخراج الأحداث والمواقف المرتبطة بالموقف الراهن الذى تعيشه الشخصية . وإذا كان هذا الأسلوب قد أصبح شائعا بل تقليديا فى السينما العالمية اليوم ، إلا أنه كان طليعيا بلا شك فى عام ١٩١٤ .

فى عام ١٩٢٣ كتب رايس مسرحية «آلة الجمع» التى نجحت نجاحا باهرا وجعلته من كتاب المسرح الأمريكى المرموقين . فهى مسرحية تعبيرية زاخرة بالسخرية والتهكم اللاذع من مظاهر الحضارة الآلية الحديثة التى أحالت البشر إلى مجرد كائنات لا حول لها ولا قوة ، أو أصفارا على الشمال . ويتجسد هذا المفهوم من خلال

حياة وموت رجل تافه يدعى مستر صفر ، وزوجته السيدة صفر . ونفس الألقاب الكثيرة تطلق على باقى شخصيات المسرحية فنقابل مستر واحد وزوجته ، ومستر اثنين وزوجته وهكذا بالترتيب العددى حتى مستر ستة وزوجته . كل هذه الشخصيات عبارة عن مخلوقات بائسة كتب على حياتها أن تكون بلا معنى سواء على المستوى العقلى أو العاطفى بهذه المسرحية هاجم رايس النظام الاجتماعى الذى أحال كل المثل العليا إلى قيم تجارية خاضعة لقانون العرض والطلب ، وجعلت الإنسان المعاصر خاويا من أى امتلاء روحى ، بحيث أصبحت حركته صادرة عن الضغوط الخارجية وليس بدافع من ذاته .

وكما أن مسرحية «آلة الجمع» ثورية فى مضمونها ، فهى طليعية أيضا فى شكلها . فهى تقع فى سبعة مناظر تتسلسل تسلسلا تعبيريا ورمزيا بعيدا عن التفاصيل الواقعية التى تربط دائما بين الواقع والفن الذى يعد فى نظرها مجرد صورة للواقع الأصل . لا يهدف رايس إلى تقديم شخصيات تثير احترامنا وإعجابنا ، بل إن بطله مستر صفر لا يزيد فى قيمته الشخصية كثيرا على الدلالة التى يوحى بها اسمه . بينما الشخصيات التى تدور حوله لا تعدو مجرد كونها سلسلة من الأرقام . ففى هذا العصر المادى الميكانيكى فقد الإنسان كل صفاته الذاتية المميزة وأصبح مجرد قطرة فى محيط هادر الأمواج . هذه القطرة تتحرك مع ارتفاع الموجة وهبوطها ، ولا تملك لنفسها أية إرادة تجعلها تنفصل عن القطيع أو المجتمع .

من الطبيعى أن نتوقع أن تكون حياة مستر صفر كاسمه . فهى حياة خاوية إلا من المظاهر الاجتماعية الفارغة . تتجسد هذه المظاهر فى عمله كموظف إدارى يقضى حياته فى مكتبه الخانق بين الملفات والأقلام ، وتسير حياته على وتيرة واحدة من السلوك الاجتماعى التقليدى الزاخر بالأقاويل والشائعات حتى الرذائل والفضائل لا لون لها . وعلى الرغم من كل هذا المسخ والضياع واللامعنى فإن حياة هؤلاء الكتبة من أمثال مستر صفر تنطوى على عنف بالغ ضد سيطرة الآلة على كيانهم البشرى برغم تفاهته . فبعد قضاء ربع قرن فى خدمة صاحب المتجر ، يأمل مستر صفر فى الحصول على علاوة ترفع من مرتبه الهزيل ولكن صاحب العمل يفكر جديا من ناحيته فى استبدال الكتبة بآلات جمع لا تقع فى نفس الخطأ البشرى المعرض له الكتبة . فما يهمه هو المزيد من النجاح المادى بصرف النظر عن هؤلاء البؤساء الذين أفنوا عمرهم فى خدمته .

هكذا يفكر صاحب العمل بأسلوبه الرأسمالى ، وهكذا يتحد رأس المال مع الآلة لكى تكون نهاية مستر صفر وأمثاله على أيديهما . ولا ينقم مستر صفر على الآلة أو على رأس المال ، ولكنه يثور على صاحب العمل الذى يكتفى بالاعتذار له عن طرده ولكن الأمر لا يمر بهذه البساطة بل يهجم على صاحب العمل ويطعنه بفتاحة الورق . بهذا الأسلوب تتراكم عوامل العنف والقسوة تحت طبقات هذه الحياة السطحية التافهة لكى تنفجر فى نهاية الأمر حتى لو جاءت بطريق الصدفة المحضة . فدوام الحال من المحال حتى لو كان يبدو أنه لن يتغير كما فى حالة المستر صفر . لذلك فالصراع الدرامى يسرى فى المسرحية كتيار خلفى يظل يتفاعل ويتراكم إلى أن يطفو على السطح بفعل الضغوط المتصاعدة والمؤثرة فيه .

بين السخرية والتعبيرية :

يبلغ المزيج بين السخرية والتعبيرية قمته عندما نقابل مستر صفر فى العالم الآخر وقد انتقل من القبر إلى النعيم فإن حياته السابقة على وجه الأرض أفقدته القدرة حتى على الاستمتاع بهذا النعيم . كانت حياته الدنيوية عبارة عن آلة جمع لا تحس ولا تشعر ، لكن الجنة لا تحتمل وجود مثل هذه الآلات . فالجنة هى إحساس سعيد قبل أى شيء آخر . وتتجلى تعبيرية رايس فى المنظر الأخير من المسرحية عندما نرى مستر صفر ضمن العبيد الذين عرفهم التاريخ البشرى سواء أيام الفراعنة أو الرومان أو غيرها من العصور التى عرفت نظام الرق . لا يوجد فرق بين القيد الحديدى الذى كان يحيط رقبة العبد فى قديم الزمان وبين الياقة المنشاة البيضاء التى يتقن موظف العصر الحديث لبسها حول رقبته .

عندما يتقرر عودة مستر صفر إلى الأرض مرة أخرى لدورة جديدة من دورات الحياة ، فإنه يعود لكى يقوم بنفس الوظيفة الوحيدة التى عرفها وأتقنها فى حياته السابقة على الأرض ، وهى العمل على آلة الجمع . فيبدو أن الإنسان مازال عبدا لمجموعة من العادات ، وأسوأ هذه العادات هى الوظائف الروتينية عندما تستغرق الإنسان وتستحوذ على كيانه البشرى بكل تطلعاته وانطلاقاته وآماله فى وجود أفضل وغد أجمل . يحاول رايس أن يدخل الحب فى نهاية المسرحية كنوع من تحريك هذا الركود الرهيب عندما يشاهد المستر صفر طيف فتاة جميلة يتخايل أمامه على البعد فينطلق وراءه فى طريق عودته إلى الأرض ، لكن هذه اللمسة تبدو مفتعلة إلى حد ما لأن الحب كان قد مات من قبل فى المسرحية ، فى شخصية ديزى الموظفة الروتينية الكئيبة التى تقع فى حب زميلها فى المكتب لكنها لا تجد فى نفسها القدرة على إعلان هذا الحب . نفس الوضع ينطبق على زميلها الذى يبادلها الحب دون أن ينبس ببنت شفة لأنه لا يجد التشجيع الكافى منها ، بل إنه لا يلقى منها أى تشجيع . ويموت الحب مختنقا بين الملفات والمكاتب التى تتجاور حبيسة الغرفة الكئيبة .

ولكى يعبر رايس عن الهواجس والأوهام التى تنتاب الشخصيات من الداخل ، فإنه لجأ إلى أسلوب المونولوج الداخلى الذى يسمح للشخصية بالتعبير عما يجيش بصدرها أمام الجمهور . هذا الأسلوب فعال فى مسرحية فقدت شخصياتها القدرة على الاتصال الحقيقى فيما بينها . وأصبحت حياتها مجرد دائرة مفرغة من اجترار الأوهام والهواجس الذاتية التى لا تعرفها الشخصيات الأخرى وإنما يعرفها الجمهور فقط حتى يزداد فهمه وإدراكه لسلوكها والتفكير الكامن خلفه . وكما يقول مخرج المسرحية فيليب مولر فى مقدمة الطبعة الأولى : إن المنهج التعبيرى يساعد المؤلف على إفراغ كل الشحنات العاطفية التى تنوء بها شخصياته ، فيكشف بذلك عنها كما تكشف أشعة إكس التكوين غير المرئى للأشياء .

فى عام ١٩٢٩ كتب رايس مسرحية «منظر من الشارع» التى حققت نجاحا باهرا وحصل بها على جائزة بوليتزر للمسرح ، وفيها يقدم رايس شريحة من حياة الطبقات الدنيا التى تتمثل بصفة خاصة فى المهاجرين الإيطاليين والروس والإيرلنديين والسويديين واليهود الذين يعيشون على هامش المجتمع الأمريكى . أما عن أحداث المسرحية فتدور فى حى فقير من أحياء نيويورك حيث يعيش هؤلاء البؤساء حياة عفنة راكدة . لكنه

العفن الذى يتراكم لكى يؤدى إلى العنف والجريمة فى نهاية الأمر ، كما حدث من قبل فى مسرحية آلة الجمع . وقد اتهم النقاد رايس باتجاهه نحو اليسار بسبب إصراره على مهاجمة الأرستقراطية والرأسمالية الأمريكية ، ولكن اتهامهم لم يكن فى محله لأن رايس كان يهدف إلى احترام كرامة الإنسان وكيانه بصرف النظر عن دخله المادى أو عقيدته الدينية ، أو مركزه الاجتماعى .

لعل أروع ما فى الاتجاه الفكرى عند إلمر رايس أن ديانته اليهودية لم تؤثر على فنه أو تضيق من نظرته إلى المضامين التى يعالجها بحيث يراها من جانب واحد كما يفعل كثير من الكتاب اليهود . وحتى عندما يذكر اليهود فإنه يذكرهم فى مسرحياته كمجرد أقلية ضمن الأقليات الأخرى من أجانب وإيطاليين وكاثوليك وزنوج ، ولا يحاول التركيز على اليهود بصفة خاصة . لذلك تمكن مسرحه من أن يغزو العالم المتحضر كله لأنه تفادى النظرة العنصرية الضيقة . اعتبر رايس مسرحه موجها إلى الإنسانية الرحبة كما نجد فى مسرحية «نحن بشر» التى كتبها عام ١٩٣٣ ، ومسرحية «يوم النطق بالحكم» ١٩٣٤ التى عاد فيها إلى استخدام دراسته القانونية كما فعل من قبل فى أولى مسرحياته «محاكمة القاتل» ١٩١٤ ، لأن الجريمة كانت تمثل نغمة أساسية فى مسرحه . فى «يوم النطق بالحكم» تبدو الجريمة سياسية على نطاق دولى لأن رايس استمد مضمونها من محاكمة الزعيمين الشيوعيين ديمتروف وتيلمان اللذين اتهمها هتلر بتدبير حريق الريشتاج (البرلمان الألمانى) . وهو نفس المضمون الذى عالجه فى العام التالى ١٩٣٥ الروائى الفرنسى أندريه مالرو فى رواية «زمن الاحتقار» .

استمر رايس فى كتابة المسرحيات الجادة فكتب «منظر أمريكى» ١٩٣٨ و«حياة جديدة» ١٩٤٣ التى يجسد فيها الصراع بين المثالية الفنية والعجرفة الاجتماعية . ولكن لا يمكن التغاضى عن الجانب الخفيف والمرح أحيانا عند رايس كما نجد فى مسرحية «زر نابولى ثم مت» ١٩٢٩ ، ومسرحية «الشاطئ الأيسر» التى يوضح فيها أن الهجوم على المجتمع الأمريكى لا يعنى أنه أسوأ من المجتمعات الأخرى ، وأن الهروب من أمريكا لا يكفل النجاة من الحياة المادية التى أصبحت تسيطر على العالم كله . وعندما كتب رايس مسرحيتى «اثنان فى جزيرة» ١٩٤٠ ، و«فتاة الحلم» ١٩٤٦ كان قد تمكن من التكنيك المسرحى ، فأظهر براعته الفائقة فى توظيف الحيل المسرحية التى ساعدته على إبراز منهجه التعبيرى والرمزى . فألغى الحواجز بين المسافات الزمانية والمكانية ، ولم يعد الجمهور يفرق بين الحلم والحقيقة ، أو بين الماضى والحاضر ، أو بين الشعور واللاشعور .

لم يقتصر نشاط رايس على كتابة المسرحية بل تعداه إلى الرواية فكتب «رحلة إلى بوريليا» عام ١٩٣٠ وهى رواية تسخر من مدينة هوليوود عاصمة السينما برغم ما لهذه المدينة من بريق عالمى أخاذ . ونفس المنهج تقريبا نجده فى رواية «المدينة الإمبراطورية» ١٩٣٧ التى تتخذ مادتها من الحياة فى مدينة نيويورك . كما كتب رايس رواية «العرض يجب أن يستمر» ١٩٤٩ . ولكن رواياته لم تحز على نفس مكانة مسرحياته ، ولذلك عرفه العالم ككاتب مسرحى فقط .

المسرح الحى :

على الرغم من أن رايس لم يشتغل بالدراسة الأكاديمية ، إلا أن مكانته ككاتب مسرحى مرموق جعلت

جامعة نيويورك تدعوه عام ١٩٥٧ لتدريس مادة الدراما لطلبة الدراسات العليا فى كلية الآداب والعلوم . لم تكن هناك خطة محددة للمقرر لأن كل ما طلب منه هو تقديم خبرته العملية فى مجال المسرح الذى اتخذ منه مهنة وحياة طوال عمره . قبل رايس الدعوة على أساس أنها تتيح له فرصة تنظيم خبراته العملية وتبويب أفكاره عن المسرح . كانت نتيجة هذه المحاضرات هو كتاب « المسرح الحى » الذى نشره ليقدم للقراء فكرة عن المسرح كمؤسسة اجتماعية ، والعلاقة العضوية بين شقيه الآلى والإنسانى ، وتأثيرها على إنتاج الأدب المسرحى . لم يكن كتاب « المسرح الحى » عبارة عن تسجيل لمحاضرات رايس لطلبته لأن محاضراته كانت ارتجالية محضة ، ولكنه كتبه من جديد بحيث أصبح مضمونه نسيجا مركبا من المحاضرات والمناقشات التى دارت فى قاعة الدرس .

يتواضع رايس فيقول : إن كتابه لا يحتوى على نظرية نقدية أو بحث أكاديمى بمعنى الكلمة ، ولكن من يقرأ الكتاب يكتشف أن المؤلف يملك نظرة محددة وثاقبة إلى مهنته كمؤلف ومخرج مسرحى . هذه النظرة تصل أحيانا إلى حد النظرية المتكاملة فيوضح أنه ليس كل تعبير عن الذات فنا . ولكن من الثابت أن كل عمل فنى لابد وأن يكشف عن شخصية الفنان ، ويعبر عنها سواء فى صورة مباشرة أو غير مباشرة وغالبا لا شعوريا عن أفكاره وأحاسيسه . قد تكون هذه الأفكار والأحاسيس عادية ومألوفة أو تافهة وسخيفة ، لكننا نستطيع القول بأنه عندما يفرغ الفنان من عمله فإنه يشعر بالراحة والاسترخاء ، إلا أن شعور الفنان بالرضا عن نفسه لا يكمل تماما إلا إذا أوصل عمله الفنى إلى أكبر جمهور ممكن من المتذوقين ولذلك فالخلق والتوصيل هما وجهان لعملة واحدة هى الفن .

وفيما يختص بالفن المسرحى فإن رايس يعتقد أن التوصيل عنصر جوهرى وبدونه لا يقوم للمسرح قائمة . فالمسرحيات تكتب لتؤدى أمام الجمهور فى قاعة المسرح . وإذا انطبق هذا على الموسيقى فإن الفن المسرحى يبدو أكثر تعقيدا لدرجة أن الفارق بينهما يصبح فارقا فى النوع وليس فى الدرجة . وإذا نظرنا إلى فن المسرح ككل ، فإن التمثيل ، والنظارة ، والبناء وعوامل أخرى كثيرة ، تمثل مؤسسة متكاملة ولها صفاتها الخاصة ويمكن أن نطلق عليها اصطلاح « الجسم الحى » . من هنا كان عنوان « المسرح الحى » الذى أطلقه رايس على دراسته الشيقة . فهو يؤمن بأنه إذا كان المسرح كبناء ومؤسسة يستخدم فى توصيل المسرحيات ، فإن له وجودا اجتماعيا وفنيا حيا خاصا به . ويمكن توضيح أهمية ذلك بأنه لولا وجود فن المسرح ، لما وجد فن كتابة المسرحيات . وبمعنى آخر فإن المسرح ككل عبارة عن حياة متكاملة يعيشها كل من يعمل به ، وليس مجرد وظيفة يؤديها وينتهى منها وكأنها لم تكن .

وجوهر الدراما بالنسبة لرايس الحركة لا الكلمة ، والمسرحيات تكتب لتمثل أمام النظارة . وكما يقول أرسطو فإن المسرحية عبارة عن محاكاة الحركة . بل إن الكلمات فى الحقيقة ليست ضرورية لخلق المسرحيات وتوصيلها كما نرى فى المسرحية الإيمائية الصامتة ، وعروض مسرح العرائس ، والعروض التنكرية ، والباليه وغيرها من المهرجانات العالمية التى تهز مشاعر جموع المشتركين فيها دون أى فهم للكلمات المتبادلة . بل إن هناك من يستمتع بمشاهدة عروض الأوبرا دون أن يفهم اللغة المنطوقة بها لمجرد أن يعرف قصة أو حدوتة الأوبرا ، فالموسيقى والمناظر والتمثيل والإضاءة وغيرها من عناصر العرض تغنى المتفرج عن فهم الكلمات فى الاستمتاع بالأوبرا المعروضة .

والأفلام الصامتة تمثل شكلا من أشكال الأداء المسرحي ، ولها من الشعبية العالمية ما يفوق شعبية الأفلام الناطقة . وقد غزا تشارلى تشابلن وميكى ماوس العالم بدون كلمة واحدة نطق بها اللسان .

لا يعنى هذا أن نص المسرحية لا ينقل إلى القارئ شيئا من تأثيرها المسرحي فكلما حسنت الصياغة الفنية للنص ، وكلما كان القارئ أكثر إدراكا وأوسع خيالا ، كان أثر المسرحية المقروءة أكثر فاعلية وإمتاعا . ولكن من النادر أن يرتفع الأثر الناتج عن قراءة النص إلى مستوى أثر الأداء المسرحي الممتاز . وحتى التوجيهات المسرحية التى يكتبها المؤلف مع الحوار مثل «يكاد ينفجر غضبا» أو «عيناها تفيضان بالدموع» مثل هذه التوجيهات المسرحية لا تحدث نفس الأثر الذى تحدثه مشاهدة المتفرج وهو مشدود الأعصاب فى مقعده للممثل وهو يذرع منصة المسرح جيئة وذهابا بينما يكاد ينفجر غضبا ، أو تدمع أعيننا حزنا على الدموع التى تفيض من عينى ممثلة حسناء .

يؤكد رايس أن الأحداث التى تقع فى المسرحية لها تأثير أكثر وقعا وفاعلية من الأشياء التى تروى . فالحركة — وحتى إذا كانت صامتة — فإنها أعلى صوتا من الحوار نفسه . ونادرا ما تثير النكتة اللاذعة أو اللعب بالألفاظ نفس القدر من الضحك الذى يثيره موقف مثل التقاء شخصيتين متناقضتين . ويعرف هذا النوع من الضحك فى لغة المسرح بضحك المواقف . فعندما نقرأ نص مسرحية تجلس فيها شخصية على قبعتها ، أو على مقعد لم يجف طلاؤه بعد ، أو يسقط فيها شخص فى هوة عميقة ، أو أن يفقد سرواله . فلا نتجاوب مع القراء بأكثر من ابتسامة عابرة . بينما إذا تجسدت هذه المواقف على المسرح فإنها تثير بيننا عاصفة من الضحك . وما ينطبق على الكوميديا ينطبق أيضا على التراجيديا عندما نشاهد مثلا الشخص الشرير وقد علت وجهه أمارات السوء ، وهو يمرق متلصصا فوق منصة المسرح لكى ينفذ هدفه الإجرامى . إن هذا المشهد يبعث فى نفوسنا الإثارة والرعب بدرجة أكبر مما يدل عليه وصفه فى النص المكتوب .

لا يهدف رايس بهذا الكلام إلى التقليل من شأن المسرحيات فى عالم الأدب المقروء ، أو إلى تثبيط عزيمة هواة قراءة المسرحيات . ففى الإمكان الحصول على النشوة والإثارة الفائقة من مجرد قراءة النص المسرحى ، بل ويسر الكاتب المسرحى أن يرى أعماله فى أيدى القراء . لكن هذا لا يكفيه إطلاقا لأنه يكتب أساسا لكى تتحول مسرحيته إلى جسم حى ينبض فوق خشبة المسرح أمام أكبر عدد ممكن من النظارة . ويرى شخصياته تدب فيها الحياة ويسمعها وهى تردد كلماته . هناك بعض الكتاب المسرحيين — ورايس منهم — يبدأون كتابة النص بعمل نموذج أولى لما ستكون عليه منصة المسرح ، حتى يتأكدوا من نوعية الأثر الذى ستحدثه المواقف فى نفس الجمهور ، ولكى يجعلوا تحركات شخصياتهم فى حدود الرؤية التى تتحكم فيها مساحة المنصة ذاتها . والكاتب المسرحى المدرك تماما لأسرار صنعته يضع نصب عينيه دائما ، أنه لكى يوصل ما كتبه ، فإنه يعتمد على جهاز دقيق لا يشتمل فقط على عناصر مادية وآلية وتنظيمية ، بل ويشتمل أيضا على عوامل التوصيل المفسرة للنص نفسه . إن هذا الجهاز يسمى المسرح وبدونه لا يكون هناك فن مسرحى على الإطلاق . وقد أدرك رايس هذه الحقيقة جيدا وأخرجها إلى حيز الوجود فى أعماله المسرحية .

٤٦ إدوين آرلنجتون روبنسون (١٨٦٩ - ١٩٣٥)

46 Edwin Arlington Robinson

إدوين آرلنجتون روبنسون من أعمدة الشعر الأمريكى الذين سعوا إلى بلورة الشخصية الأمريكية فى قصائدهم بعيدا عن التأثيرات التى مارستها أوروبا على الوجدان الأمريكى . لكنه لم يقع أسير الحلية الإقليمية التى تمنع الشاعر من الإنطلاق إلى آفاق الإنسانية الرحبة . فقد قدم كثيرا من الشخصيات الأمريكية ومعها شخصيات من قوميات أخرى ، ولم يحاول أن يتعسف فى فرض تعريف محدد لها . فالشعر فى نظره يستطيع بلورة الشخصية القومية من خلال الشخصية الإنسانية الشاملة ، ولا يقتصر دوره على التعريف المحدد الضيق الذى تلجأ إليه كثير من العلوم الطبيعية . ظهر روبنسون فى وقت كان الشعر الأمريكى يعانى فيه من انحسار موجه العظيمة التى بدأها وولت ويتمان وإدجار آلان بو وإميلى ديكنسون . ولم يكن إزرا باوند وت . س . إليوت وجون كرورانسم قد ظهروا بعد . لذلك يعتبر النقاد شعر روبنسون إرهاصا لهذه المدرسة التى بدأت مع مطالع القرن العشرين وتركت بصماتها واضحة على الشعر العالمى المعاصر بصفة عامة . وعلى الرغم من أنه لم يحدث ثورة فى مجال الشكل الفنى للقصيدة ، إلا إنه نجح فى استغلال الإمكانيات المتاحة فى مجال الوزن والإيقاع وخاصة فى قصائده القصيرة التى فضلها معظم النقاد على قصائده الطويلة التى تميل إلى السرد الروائى ذى التحليل المسهب .

ولد إدوين آرلنجتون روبنسون فى بلدة هيدتايد بولاية مين . وبعد ميلاده بفترة وجيزة انتقلت أسرته للاستقرار فى مدينة جاردنر التى تعد مسقط الرأس الحقيقى له ، والتى كانت الخلفية الدائمة لمعظم قصائده وإن كان قد غير اسمها إلى تلبرى . فى صباه عاش روبنسون حياة هادئة روتينية ، ولم يبدأ حبه للشعر إلا فى المدرسة العليا على يدى أحد مدرسيه ا . ت . شومان الذى كان شاعرا هاويا ومن المهتمين بالأشكال المستحدثة التى بلغها الشعر الفرنسى . ثم التحق بجامعة هارفارد لكنه لم يكمل تعليمه عندما عاد مضطرا إلى مدينة جاردنر بسبب سوء صحة أبيه . ضاقت الدنيا فى وجهه فى تلك الفترة وخاصة أنه كان يعانى من إصابة فى إحدى أذنيه ، وهى

فترة أثرت فى شعره وصبغته بمسحة من التشاؤم على الرغم من إنكاره لهذه المسحة . كان اعتقاده فى نفسه أنه لايصلح لأى شىء ولعل سلوته الوحيدة كانت فى الشعر الذى منحه جزءا من تعويض اللامعنى المحيط به من كل جانب .

نشر أول ديوان له على حسابه الخاص وكان بعنوان « السيل والليلة السابقة » ١٨٩٦ ، ثم أعاد نشره فى العام التالى بعنوان « أطفال الليل » واعتبر منذ ذلك الوقت من أشهر أعمال روبنسون التى تكشف قدرته على التحليل السيكلوجى والتوغل فى أدغال النفس البشرية . من أشهر قصائد الديوان « ريتشارد كورى » التى يقدم فيها صورة مجسدة لإحدى الشخصيات فى ستة عشر سطرا على طريقة الشاعر الإنجليزى روبرت براونج . والقصيدة ليست مجرد صورة وصفية لكنها تسرد ما يشبه القصة القصيرة التى تحمل فى طياتها معنى شاملا من معانى الحياة ، والتى تحكى مأساة رجل انتهت حياته بالانتحار على الرغم من النجاح الذى حققه .

كان الرئيس ثيودور روزفلت قد قرأ الديوان وأعجب به ، فأمر بتعيين روبنسون فى مصلحة الجمارك بنيويورك . واستلم عمله بالفعل ولكنه بحماسة الشاعر المرهفة أدرك أن هذه الوظيفة ليست إلا من باب الإعاشة فأبت عليه كبرياء الفنان أن يستمر فاستقال بالفعل على الرغم من حاجته الملحة إلى العون الاقتصادى . كان من المتوقع أن يعيش بعد ذلك حياة كلها قلق وتوتر وعوز وعزلة لم يخفف وطأتها سوى بعض الأصدقاء القليلين ، أو اللجوء إلى الخمر هروبا من موجات الاكتئاب التى اجتاحت كيانه . وكان الشعر قد منحه بعض التوازن ، فاستمر فى كتابة القصائد المتناثرة التى جمعها بعد ذلك فى ديوانه «كابتن كريج » الذى نشره عام ١٩٠٢ تجلت نظرته الموضوعية إلى الحياة فى عدم سماحه للاكتئاب النفسى أن يسيطر على روحه الشعرية طالما أن القصيدة فى حاجة إلى نغمة متفائلة ، كما نجد فى قصته التى كتبها بالشعر المرسل ضمن الديوان بعنوان «سيرة أناديل ». والتى تسرد موقفا وعد فيه رجل زوجته وهى على فراش الموت ألا يتزوج مرة أخرى ، بينما نجد موقفا مقابلا لذلك فيه تعد امرأة زوجها الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة نفس الوعد ويحدث أن يتقابل الرجل والمرأة اللذان بقيا على قيد الحياة ، ويخوضان معركة نفسية مع الضمير الذى يذكرهما دائما بوعديهما للراحلين . لكن تيار الحياة أقوى من أى وعد طارئ ، فتنتصر الحياة ويلتقى الطرفان .

فى عام ١٩١٦ نشر روبنسون ديوانه التالى « الإنسان فى مواجهة السماء » الذى يحمل عنوان القصيدة الرئيسية التى كانت من أسباب ترسيخ شهرته . فقد أطلق روبنسون لتأملاته العنان ، وألقى أضواء فاحصة على الفلسفات والمعتقدات الكثيرة التى تحاول تفسير موقف الإنسان – ذلك المخلوق المنعزل – من الكون . فالشعر من أقدر فروع المعرفة الإنسانية التى يمكن أن تقترب من قضية مصير الإنسان ، ولذلك فالرجل الذى نراه فى القصيدة يرمز إلى الإنسان فى كل زمان ومكان . وعلى الرغم من أن مآسى الحرب العالمية الأولى هى التى أوحت بمضمون القصيدة فإن روبنسون اتخذ منها رمزا للنار التى يحترق بها العالم الذى أشعلها بنفسه وعليه أن يدفع ثمن ذلك الخطأ المأسوى . بينما يمثل غروب الشمس رمزا للموت المحيط بالبشرية من كل جانب . استفاد روبنسون من العلوم الحديثة فى تفسير علاقة الإنسان بالكون . وأثبت بذلك قدرة الشعر على الاستفادة بكل فروع المعرفة . ويبدو أن الجو الذى أحدثته الحرب قد ضاعف من نوبات الاكتئاب داخل روبنسون ، فاندفع بكل قوته فى

تيار الإيمان بالعدمية التى أفقدت الوجود كل معنى معقول له . حازت القصيدة إعجاب معظم النقاد من أمثال هـ . هـ . كلارك الذى وصفها بالخصوبة الفكرية الممزوجة بوقار الشكل ، بينما قارنها تشارلز كيستر بالجمال الذى يلمسه القارئ فى ملاحم دانتى . أما إيمرى نيف فيربطها بالمراثى العظيمة التى عرفها الشعر الإنجليزى فى القرن التاسع عشر ، ولكنه قال : إنها تتميز بالروح الهجومية التى تمزج الضحك بالاحتقار ، والتهكم بالتعاطف والوقار . بينما يقول الناقد هاو واجنر إنها حطمت معظم تقاليد الشعر الكلاسيكى واقتربت أكثر من اللازم من أسلوب النثر السردى . وله الحق فى هذا لأن القصيدة تتألف من ٣١٤ سطرا ولا تتبع وزنا واحدا ، بل تختلف فى الطول وتتميز قوافيها بعدم التناسب أو التكرار . ولعل روبنسون كان يؤمن بأن مضمون القصيدة هو الذى يتحكم فى نوعية الأوزان والقوافى المستخدمة وليس العكس .

أما عن قصيدة « ميرلين » ١٩١٧ فكانت أولى قصائده الثلاث التى تتخذ من عصر الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة مضمونا لها . وهى قصيدة سردية من الشعر المرسل وتتناول الإيمان الصارم الذى لا يحيد للحكيم ميرلين الذى استدعاه الملك آرثر لاستشارته بخصوص مؤامرات موردريد ابنه غير الشرعى ، والعلاقة الغرامية المحرمة بين جينفر ولونسيلوت . هاجم النقاد القصيدة بسبب فقدانها للوحدة العضوية ، ويبدو أن المضمون سيطر على فكر روبنسون لدرجة أنسته الضرورات الجمالية للشكل الفنى . تمثل هذا المضمون فى التعفن الذى كان يعتمل فى دنيا الملك آرثر . وأن المصير الذى عانى منه واستحقه ، كان نفس المصير المتربص بالأجيال التى تلت هذه الحقبة التاريخية .

فى قصيدة « لونسيلوت » ١٩٢٠ استأنف روبنسون نفس المضمون متخذا منه إسقاطات على عصره . فهو يجسد الفوضى والدمار الذى أعقب غرام لونسيلوت بجينفر ، واكتشاف الملك للخيانة المزدوجة ، خيانة الزوجة وخيانة الصديق . وعندما يأمر آرثر بحرق الملكة يهرع لونسيلوت ورفاقه إلى إنقاذها ، ويقضى الاثنان شهورا عدة سويا . لكن لونسيلوت يعيد جينفر إلى آرثر ويشترك فى حرب تنتهى بسقوط آرثر ثم يزور جنيفر فى أحد أديرة الراهبات الذى لجأت إليه ، ولكنه يرحل وحدة باحثا عن بصيص من الضوء ربما اخترق هذا الظلام المدلهم . يعتقد النقاد أن هذه القصيدة ليست من أفضل أعمال روبنسون . يقول كريمبورج أن الصراعات فى هذه الثلاثية تبرز الرجال فى صورة مشوهة . فهم ينتمون إلى المجتمع الأمريكى المعاصر لروبنسون بكل الإحباط واليأس والفشل والصراع الفكرى الذى بيثه . لذلك تلاشت تماما الهالات الرومانسية التى عهدناها فى هذه القصص البطولية .

أما القصيدة الأخيرة فى الثلاثية « تريسترام » ١٩٢٧ فتعد أفضل الثلاثة من حيث اعتمادها على العاطفة الإنسانية كعمود فقرى لها بدلا من اهتمامها بالسرد الروائى للقصة . لم يعد التهكم المرير هو الأساس . بل الأحاسيس المتضاربة التى يصعب تحديدها فى كلمة . وقد قوبلت القصيدة بحماس كبير وحصل بها روبنسون على جائزة بوليتزر . اعتبرها إيمرى نيف أفضل قصيدة فى اللغة الإنجليزية اتخذت من قصة تريسترام مضمونا لها ، وإن لم تكن تحفة روبنسون الوحيدة . يقع تريسترام بعنف فى غرام إيزولت الزوجة الفاتنة لعمه العجوز ، لكنه يتزوج من إيزولت أخرى لم يستطع أن يبادلها الحب إطلاقا ، وهى التى يسيطر استسلامها المثير للشفقة على القصيدة من

أولها إلى آخرها . أما جسم القصيدة نفسه فيتكون من السعادة التى تذوقها العاشقان لكنها انتهت بالموت . يحشد الشاعر كل طاقاته لبلورة هذه العلاقة من صور البحر والنجوم وكل الرموز التى توحى بعالمها الخاص . ولا ينسى روبنسون أن يناقض بين الزوجة والعشيقة : الزوجة المهملة التى تعيش تحت أمر زوجها الذى لا يرغب فيها ، والعشيقة التى يلهث فى أعقابها دون أن يحصل عليها فى النهاية . كان الوصف التجسيدى الدقيق للعاطفة المختنقة من أعظم إنجازات روبنسون الشعرية فى هذا المجال .

فى عام ١٩٢١ نشر روبنسون ديوانه « حصاد آفون » الذى ترك فيه أقاصيص العصور الوسطى ، وعاد إلى العصر الحديث لكى يستغل اكتشافات علم النفس الجديدة فى تحليل شخصياته . لذلك يتركز اهتمامه على تحليل الأفكار والأحاسيس والحالات النفسية ، مبتعدا كثيرا عن الاهتمام بأحداث القصة فى حد ذاتها . فى هذه القصيدة يقدم روبنسون محاميا من نيويورك يعيش مطاردا بالخوف من أوهامه . تجسدت هذه الأوهام فى شخص اعتقد أنه ألد أعدائه ، وعاش على هذا الاعتقاد ، ولكنه عندما يعلم بموت عدوه لا يشعر بالارتياح بل تبدأ حياته فى الضمور إلى أن تنتهى هى الأخرى وكأنها كانت تتغذى على الخوف والرعب والعداوة ، ربما كان روبنسون يرمز بهذا العدو إلى الشيطان الذى يطارد الإنسان منذ ميلاده إلى مماته . فهو يعود إلى نغمته المفضلة فى تجسيد حيرة الإنسان فى هذا الكون الذى يعيش فيه مطارداً دون أن يدرى تماما من الذى يطارده .

على الرغم من نجاح قصائد روبنسون القصيرة فإن هدفه دائما كان كتابة القصائد السردية الطويلة التى تجمع بين الكثافة الشعرية والتحليل الروائى . فى قصيدة « الرجل الذى مات مرتين » ١٩٢٤ يعتمد روبنسون على الشعر المرسل الذى يسرد به حياة بطله الموسيقى الذى حطم حياته بالانكباب على الملذات الحسية . وعندما يستيقظ ضميره ويؤنبه بمرارة ، يمزق مخطوطين لسيمفونيتين كان قد انتهى من تأليفهما . ويستعد لمغادرة الحياة بقتل نفسه جوعا فى غرفة السطح التى يقطنها . ولكن فجأة يشعر بنبض العبقرية داخله مرة أخرى ويقرر أن يعيش من أجل فنه . ينفذ قراره بالشروع فى تأليف سيمفونيته الثالثة . لم يستطع أن يصم أذنيه عن الاستماع إلى نداء الحياة . ومن الواضح أن المضمون الفكرى للقصيدة يؤكد بأسلوب فنى أن الإنسان مسئول عن خلاص نفسه وعليه أن يتخذ القرار بإرادته الذاتية . أما انتظار العون من الآخرين فلا يعنى سوى الاستسلام للموت . يشكل الاعتماد على النفس إحدى النغمات الرئيسية فى قصائد روبنسون بصفة خاصة ، وفى الأدب الأمريكى بصفة عامة .

فى قصيدة « شكوك ديونيسياس » ١٩٢٥ يبدو وعى روبنسون بالأوضاع السياسية التى يمكن أن تتردى فيها الإنسانية . هذا ما حدث بالفعل عندما قامت النازية فى ألمانيا والفاشية فى إيطاليا بعد ذلك . يعبر روبنسون عن مخاوفه من التطورات السياسية التى على وشك أن تجرف العالم إلى جحيم النظم الشمولية الديكتاتورية التى تدعى النظام والكفاءة والحرية بينما تهدف أساسا إلى قهر الإنسان عقلا ووجدانا . والقصيدة عبارة عن حوار بين الشاعر وإله الخصب الإغريقى ديونيسياس الذى يرمز إلى الحياة الحرة المنطلقة بكل معانيها . فى نفس الديوان يقدم روبنسون قصيدة تعالج نفس المضمون من خلال الحوار الشعرى بعنوان « ديموس وديونيسياس » ١٩٢٥ وهى قصيدة تنبض بحب الحياة وتؤكد أنه بالرغم من وجود الديمقراطية كضرورة حيوية فإنها لا تملك الضمانات التى

تحافظ على استمرارها وتأصيلها . والسبب فى ذلك أنها فى أحيان كثيرة تلبس ثوب ديكتاتورية الأغلبية التى تجبر الإنسان العبقرى على أن يصبح ضسن القطيع . لذلك يجب أن يتمتع الفرد بالديمقراطية بنفس الدرجة التى يتمتع بها المجتمع وإلا تحولت إلى أبشع صور الديكتاتورية . لعل روبنسون كان متأثرا فى هذا بنظرية الفيلسوف كالفن التى تؤكد أنه لن ينقذ الأغلبية سوى القرار الحكيم الذى تتخذه الصفوة القليلة المختارة . يقول ديونيسياس فى القصيدة : إن الديمقراطية لا تعنى المساواة المطلقة وإلا تحولت إلى نوع من الديكتاتورية الشمولية التى تحول الأمة إلى قطيع يساق إلى حيث لا يعلم . ومن الواضح أن الفيلسوف الأمريكى إيمرسون كان له دور كبير فى تشكيل هذا المضمون فى الوجدان الأمريكى وكان من الطبيعى أن يعكس روبنسون هذا المفهوم فى قصائده .

فى قصيدة « بيت كافندر » ١٩٢٩ يجسد روبنسون شكوك الإنسان وحيرته فى هذا الكون ، وعجزه عن الوصول إلى مرحلة اليقين من خلال شخصية كافندر الزوج الذى دفع بزوجته من أعلى الصخرة إلى الهاوية لأنه شك فى إخلاصها له . لكنه لم يتعد مرحلة الشك إلى اليقين ، وظلت الوساوس تنهش عقله ووجدانه مع تجواله الدائم على حافة الصخرة لعله يتخلص من النار التى تشتعل داخله .

يبدو أن نظرة روبنسون المأسوية إلى الكون كانت تزداد قتامة كلما تقدمت به السن . فقد كانت قصائده المبكرة زاخرة بالتهكم والسخرية كما نجد فى ديوان « المدينة التى تقع أسفل النهر » ١٩١٠ . فمثلا فى قصيدة « مينيفر تشيفى » ١٩٠٧ يقدم روبنسون صورة لشخصية زاخرة بالتهكم والسخرية وروح الدعابة . فيها يشعر تشيفى أنه ولد خارج زمنه ، فينطلق بوجوده إلى العصور الوسطى حيث الرومانسية والمثالية على أمل أن يرتدى حلة الفرسان الحديدية ، ولا يستخدم النقود التى تذكره بالحياة المادية . يبدو أن القصائد التى كتبها روبنسون فى حالة نفسية طيبة إلى حد ما ، كانت من أنضج قصائده شكلا ومضمونا لأن الفكرة لم تسيطر عليه تماما ، وبالتالى لم تنسه الضرورات الجمالية للشكل الفنى . من هنا كان اختياره للألفاظ والجمل والأوزان موفقا من الناحية الوظيفية .

على الرغم من إنجازات روبنسون وإضافاته التى لا تنكر إلى تراث الشعر الأمريكى ، فإنه كان يفتقد فى بعض الأحيان إلى الصور الدرامية المجسدة مما أوقعه فى خطأ التقرير المباشر . والخطابة البلاغية . لكن كانت هذه الأخطاء نتيجة لريادته فى البحث عن تقاليد جديدة للشعر الأمريكى بعد ويتمان . ويعترف معظم النقاد بأنه مهد الطريق لمدرسة الشعر الجديد التى تزعمها إزرا باوند ، وت . س . إليوت ، ووليام كارلوس ويليامز وغيرهم من الشعراء الذين حملوا لواء نهضة الشعر الحديث .

٤٧ فيليب روث — 47 Philip Roth

(١٩٣٣ - ......)

فيليب روث من القصصين الأمريكيين اليهود الذين لا يرون المجتمع الأمريكي أو العالم الخارجي إلا من خلال نظرة لا يمكن أن تتخلى عن لونها اليهودى القح . وهو ككاتب قصة قصيرة أو طويلة لم يحقق نجاحا يذكر فى مجال القصة كفن أدبى قائم بذاته . فلم يكن يملك الوعى الحاد بضرورات الشكل الفنى وحتميات البناء الدرامى . لكن مضمونه الذى يصدر أساسا عن الفكر اليهودى العنصرى جعل دوائر الصحافة والنشر الواقعة تحت النفوذ الصهيونى تقوم بالدعاية الضخمة لقصصه بحيث فرضته فعلا على مجال القصة الأمريكية المعاصرة . ونحن نعلم جيدا الدورالخطير الذى تلعبه أجهزة الإعلام والدعاية فى تشكيل الرأى الخاص للمواطن الأمريكى العادى فلايتبقى لديه رأى خاص به يمكن أن يصنعه كما يجب طبقا لنظرته الموضوعية إلى مجتمعه . كان فيليب روث خبيثا بحيث لم يقع فى محظور الدعاية الصريحة للكيان اليهودى داخل المجتمع الأمريكى بل استخدم السخرية الظاهرة لكى يبدو وكأنه خارج على المجتمع اليهودى ، وبالتالى يستطيع أن يستقطب القراء الذين لا يتعاطفون مع اليهود . وفى الانسياق مع شخصيات قصصه وأحداثها يمكن أن يتحول هؤلاء القراء تدريجيا إلى التعاطف مع الفكرة اليهودية من خلال تتابع المواقف الفكاهية التى تقرب الشخصيات اليهودية إلى قلوب القراء .

ولد فيليب روث فى مدينة نيومارك بولاية نيوجيرسى . وتدرج فى التعليم حتى حصل على درجة الماجستير من جامعة شيكاغو عام ١٩٥٥ الذى قام بعده بالتدريس فى نفس الجامعة . ومنذ عام ١٩٦٠ أصبح محاضرا زائرا لقسم التأليف الأدبى فى جامعة أيوا كان أول إنتاج قصصى له « وداعا كولومبس » عام ١٩٥٩ وهو عبارة عن قصة طويلة ومجموعة من القصص القصيرة أثارت جدلا بين القراء والنقاد وحازت على جائزة الكتاب القومى فى نفس العام مما جعل روث يحصل على منحة جوجنهايم للتفرغ لكتابة القصة . فى « وداعا كولومبس » تبرز مهارة

روث فى استخدام السخرية اللاذعة حتى لا يتهمه أحد بالدعاية لفكرة معينة . كانت القصة الطويلة التى استعار الكتاب عنوانها تعالج - بأسلوب عميق ولكن جارح - أحداث قصة حب وقعت صيفا . أما باقى القصص القصيرة فتتخذ من الحياة اليهودية المعاصرة مضمونا لها بحيث تبدو هذه الحياة وكأنها مستقلة تمام الاستقلال عن المجتمع الأمريكى .

من الواضح أن أعماله لم تكن تستحق كل هذه الضجة ولكن النفوذ اليهودى فى الإعلام والنشر قام بدوره خير قيام . ويكفى مثلا أن نسمع الروائى اليهودى الأمريكى صول بيلو وهو يمتدحه بقوله : « لقد أثبت روث مهارته الفائقة وسرعة بديهته الحاضرة ، ونشاطه الفكرى المتوقد وهو لم يزل بعد فى السادسة والعشرين من عمره ». وقد نشر بيلو هذا الرأى فى مجلة «كومنترى» التى تصدرها الدوائر الثقافية الصهيونية فى الولايات المتحدة . ولم يكن بيلو هو الوحيد الذى دق الطبول لمقدم روث بل اشترك معه كثيرون من كبار النقاد من أمثال ألفريد كازن وإيرفنج هاو طمعا فى اكتساب رضاء مراكز القوى الصهيونية فى مجال الأدب الأمريكى .

من الواضح أن اليهود يخططون لكل شىء يريدون القيام به . فعندما قرروا فرض فيليب روث على ميدان القصة الأمريكية ، فى الحال اختفت العيوب والأخطاء الفنية التى تعتور قصصه . فمثلا لم ينقد أحد المواقف المفتعلة التى يقحمها روث من أجل الإيحاء بأفكاره اليهودية . ولم نسمع هجوما على البناء الدرامى المنهار عنده ، أو على الأحداث التى عجزت عن تطوير البناء ، أو على الخاتمة التى جاءت على شكل سقوط مفاجئ لم يمهد له فى سياق القصة . كل هذا نجده فى قصة روث الطويلة « وداعا كولومبس » ومع ذلك تغاضى عنه النقاد وتكلموا عن عبقريته المبكرة والمستقبل الباهر الذى تنتظره القصة الأمريكية على يديه . كان ستانلى إدجار هيمان هو الناقد الوحيد الذى تناول قصص روث بالنقد الموضوعى ولذلك كان من الطبيعى أن يكون صوته خافتا بين دقات الطبول التى يقرعها النقاد الآخرون .

وبعض قصص روث القصيرة لا تخرج عن كونها مجرد نكات سخيفة . ومع ذلك انبرى النقاد لاستخراج الكنوز الفكرية الكامنة تحت سطحها . وعندما أصدر روث كتابه الثانى « دعوة للذهاب » عام ١٩٦٢ لم يحدث أى تطور فى فنه القصصى بل وقع فى نفس الأخطاء والثغرات مما يؤكد أن روث لم يملك اساسا الوعى الحاد بأصول فن القصة ، وإنما يكتب فقط لتسجيل دعايته المستترة للفكرة اليهودية . فكتابه الثانى عبارة عن رواية طويلة تزيد فى حجمها عن « وداعا كولومبس » حوالى ستة أضعاف . وهى نفس النسبة التى تضاعفت بها أخطاؤه وثغراته وبالتالى لا يمكن أن نصفها بالرواية ذات الشكل الفنى المحدد ، والوحدة العضوية الجمالية . بل هى فى الواقع قصتان متصلتان برباط مفتعل ومقحم . ويحاول روث أن يشتت فكر القارئ بعيدا عن هذه الأخطاء بتقديم توليفة خصبة من المواقف الجنسية لكى يوحى بعالمية مضمونه . فالجنس ليس قاصرا على اليهود فقط أو على أية فئة أخرى بل تشترك فيه جميع مخلوقات الله على أرضه ، وهو الطاقة التى تمكن الإنسان من التوالد والاستمرار .

وقد تطرف روث فى استخدامه للمواقف الجنسية فى روايته الأخيرة « شكوى بورتنوى » أو « داء بورتنوى » التى تستمد مضمونها أيضا من دوائر اليهود فى أمريكا ، وتتخذ مظهر السخرية مما يسمونه هناك « الأم اليهودية »

وهى الأم التى تستولى على كيان أبنائها تحت ستار من الحب والحنان والعطف . والرواية مفرطة فى البذاءة لدرجة أنها تتخذ من العادة السرية عند النشىء محورا لما تحفل به من نكات ومواقف مضحكة . ولكنها تأخذنا فى النهاية إلى سياحة فى إسرائيل حيث يجد اليهود الخلاص . هكذا يكشف فيليب روث عن حقيقته الصهيونية برغم إخفاء دعايته تحت ستار من الفكاهة والجنس . وليس عجيبا أن يحرص على دس هذه الدعاية فى كل قصصه لأنها السبب الوحيد الذى جعل منه قصاصا .

٤٨ ثيودور روثكه — 48 Theodore Roethke

(١٩٠٨ – ١٩٦٣)

ثيودور روثكه شاعر أمريكى معاصر يؤمن بأن وظيفة الشعر الأساس هى مساعدة الإنسان على معرفة نفسه أى أن الشعر هو الوسيلة الفنية التى يمكن أن تضع مبدأ أرسطو « اعرف نفسك » موضع التنفيذ . وعندما يتمكن الإنسان من إدراك حقيقة نفسه ، فإن كل فروع المعرفة الأخرى يمكن أن تأتى تباعا . فعلى الرغم من أن النفس هى أقرب العناصر إلى الإنسان ، بل هى الإنسان نفسه ، فإنها أصعب أنواع المعرفة على الإطلاق بسبب المتناقضات والمتغيرات اللانهائية التى تصدر عنها بصفة مستمرة . يرى روثكه أن علم النفس الحديث بكل وسائله وأدواته لم يصل بعد إلى مستوى التجربة الشعرية التى تشكل وجدان المتذوق من الداخل وتجعله أكثر قدرة على معرفة نفسه وبالتالى معرفة الكون بأسره ، لأن الجزء لا ينفصل عن الكل ، والذات لا تتناقض مع الموضوع . وقد اعتبر روثكه نفسه رائدا للفضاء الداخلى يصول فيه ويجول ليخرج منه بضوء جديد ينير به السبيل الذى تسلكه الإنسانية فى مسيرتها الأزلية الأبدية . لعل هذا هو السبب الذى جعل النقاد يتطرفون فى البحث عن الدلالات السيكلوجية الكامنة بين أبيات قصائده ، ويطبقون عليه مناهج فرويد ويونج فى التحليل النفسى . لكن لم يكن هذا هو هدف روثكه على الإطلاق لأن الرموز والدلالات التى حددها رواد علم النفس فى تفسيرهم للأحلام والأوهام لا تمت بصلة إلى الرموز والدلالات الفنية التى يقصدها الشاعر عن عمد لكى يحدث أثرا نفسيا محددا فى قارئه .

ولد ثيودور روثكه فى مدينة ساجينولا بولاية ميشيجان . وبعد أن أكمل تعليمة العالى قام بالتدريس فى كليات لا فاييت ، وبنسيلفانيا ، وبنجتون ثم فى جامعة واشنطن . كان أول ديوان يصدر له بعنوان « البيت المفتوح » عام ١٩٤١ وفيه وضع فلسفته النفسية التى تقول : إن الحياة الحقيقية للإنسان هى فى أن يعيش كالبيت المفتوح للشمس والهواء والنجوم ، مما يجدد كيانه بصفة مستمرة ويجعله قادرا على اكتساب مناعة ضد التحجر

والتعفن والتجمد . أما الإنسان الذى يغلق على نفسه أبواب أسراره دون أى تنفيس عنها ، فإنه لا يتمتع بالشمس أو الهواء وبالتالى يتحول إلى كهف مظلم فى الوقت الذى يظن فيه أنه يحافظ على كبريائه وكرامته وأسراره الخاصة . أما الحياة التلقائية العفوية فهى تمنح الإنسان الفرصة لكى يفكر فى أشياء أهم من مجرد الحفاظ على المظاهر الخارجية ، إذ أن روثكه يعتقد أنه لا يوجد ما يسمى بالحقيقة الداخلية أو المظهر الخارجى . فكلاهما شىء واحد والفصل المتعسف بينهما لابد أن يؤدى إلى انفصام الشخصية .

فى عام ١٩٤٨ أصدر روثكه ديوانه الثانى « الابن الضائع وقصائد أخرى » ، ثم ديوان « حتى النهاية» ١٩٥١ ، « الاستيقاظ » ١٩٥٣ ، ثم «كلمات إلى الريح » ١٩٥٨ ، وهى تعالج نفس فلسفة روثكه ولكن بتنويعات مختلفة . ففى ديوانه الأخير الذى يحتوى على بعض قصائده الأولى يتناول موضوعات ومضامين قد تبدو مختلفة لكنها فى الواقع تدور حول محور نظرته الثابتة إلى موقف الإنسان من نفسه ومن الكون . فكلها تجسد مفهومه للطفولة والحب اللذين يعتبرهما أهم عنصرين تنهض عليهما الحياة الحقيقية للإنسان . اتهم بعض النقاد روثكه بأنه ذاتى أكثر من اللازم وأنه لم يخرج فى أية قصيدة له عن دائرة ذاته المتضخمة ، لكنهم لم يدركوا أنه لم يكن يفصل بين الذات والموضوع . فهو عندما يكتشف ذاته فإنه فى الوقت نفسه يكتشف الكون كله . والشاعر الذى لا يسعى إلى إدراك حقيقة ذاته لا يمكن أن يدرك حقيقة الآخرين . لم يقع روثكه فى محظور تحويل قصائده إلى مجرد صور مكررة للأفكار والأحلام الشخصية التى تنتاب وجدانه ، بل أصر دائما على الربط العضوى بين ذاته والكون . لذلك حصل على جائزة بولنجن عام ١٩٥٨ عن ديوان «كلمات إلى الريح » الذى احتشد بالكلمات الممزوجة بكل عناصر الطبيعة الكونية .

يقسم النقاد الإنتاج الشعرى لروثكه إلى قسمين : الأول يحتوى على القصائد التى تتبع شكلا فنيا صارما ، وتجسد أفكارا منطقية محددة ولمحات ذهنية متوقدة ؛ والثانى يشتمل على القصائد التى تعتمد على تلقائية الأحاسيس وعفويتها وتصل فى بعض الأحيان إلى استخدام الأساليب السيريالية فى التعبير مثلما نجد فى صورة الفئران ذات الأجنحة والوجوه البشرية . ومعظم هذه الصور مستمدة من الصور التى ترسبت فى ذهن روثكه منذ طفولته ولكنه أعاد صياغتها وتشكيلها من خلال التداخل بينها بحيث منحته القوة التعبيرية التى ينقل بها إحساسه إلى القارئ . ولعل من أبرز خصائص شعر روثكه أنه لم يلجأ إلى الغموض أو الإبهام بل استخدم لغة سلسة بسيطة تلقائية تحمل كثيرا من الرموز والدلالات لكن سرعان ما يلتقط القارئ المعانى المتعددة التى توحى بها هذه الرموز ، ويبدو أن روثكه قد تأثر كثيرا بالصور والرموز المستمدة من طفولته وصباه . كان أبوه من منتجى الأزهار والورود وترسبت فى ذهن روثكه الصور المتعددة التى شاهدها فى الحديقة وفى البيت الزجاجى للزهور . وعندما كتب الشعر طفت هذه الصور على سطح وجدانه وفرضت نفسها على قصائده لكى تشكل العالم الشعرى عنده .

يشكل عالم الأحلام عن روثكه عنصرا هاما فى قصائده . فهو يرى أن منطق الأحلام الخصب التلقائى يختلف كثيرا عن منطق الواقع الجاف المحدد ولذلك فإن منطق الأحلام أقرب إلى منطق الشعر الذى يسعى إلى إطلاق النفس البشرية من عقالها المادى الضيق . فالشعر ليس هروبا من مواجهة الواقع كما قد يعتقد بعض

الرومانسيين السلبيين . لكنه نظرة عميقة وشاملة تحتوى الكون كله فى لحظة مكثفة تتشبع بها ذات الإنسان بكل جوارحها . فى هذه اللحظة يصير الواحد فى الكل ، والكل فى واحد . وهذا يشكل أسمى درجات المعرفة التى يمكن للإنسان أن يصل إليها . أما الانغلاق داخل الذات فلن يؤدى إلا إلى العزلة وبالتالى لن يدرك الإنسان الكون الذى يعيش فيه لأن الظلام قد ملأ الفضاء الداخلى عنده بحيث ضاعت ذاته نفسها من بين يديه . وقد جسد روثكه هذه الحقيقة فى قصائده من خلال تنويعات مختلفة ومتعددة مما وضعه فى الصفوف الأولى بين شعراء جيله .

٤٩ وليام ساورويان | 49 William Saroyan

(١٩٠٨ - ....)

وليام ساورويان أديب أمريكى من أصل أرمنى . استطاع أن يجمع بين كتابة القصة القصيرة والرواية والمسرحية ، وأن يحوز على شهرة تكاد تتساوى مع شهرة الأدباء الأمريكيين العالميين من أمثال وليام فوكنر وآرثر ميللر وتنيسى وليامز وجون ستاينبك . ولد ساورويان فى مدينة فريسنو بولاية كاليفورنيا عن أبوين أرمنيين . تلقى قدرا ضئيلا من التعليم . وسرعان ما التحق بعدة وظائف طلبا للرزق . استمر على هذا المنوال حتى عام ١٩٣٢ عندما بدأ فى إفساح مكان له فى الحياة الأدبية فى أمريكا . وبعد ذلك بعام واحد استطاع أن يصدر أول مجموعة قصص قصيرة بعنوان « الشاب الجرئ فوق العقلة الطائرة » . وهذه المجموعة فتحت له أبواب الشهرة والشعبية وأصبح له جمهور من القراء المتحمسين الذين ينتظرون إنتاجه بشوق ، سواء كان قصصا قصيرة أو روايات أو مسرحيات . أصبح معروفا بأسلوبه الذى يجنح إلى التجديد بل والغرابة والشذوذ كما عرف بمضمونه الإنسانى الواسع الذى يحب الإنسان ويعطف على تطلعاته بصرف النظر عن أية فوارق طبقية ، أو صراعات اقتصادية ، أو تناقضات اجتماعية . ولذلك فالإنسان فى أعمال ساورويان هو إنسان كل زمان ومكان . وضح هذا الاتجاه فى روايته الشهيرة « الكوميديا الإنسانية » التى كتبها عام ١٩٤٣ .

يصر وليام ساورويان على مواكبة الحياة التى يعيشها بكل تفاصيلها الدقيقة . فهو لا يهتم بجزء دون الآخر ، بل تتساوى فى نظره جميع عناصر هذه الحياة من حيث الأهمية والأولوية . وهو يختلف مع الأدباء والمفكرين الذين يختارون مضامينهم من الحياة طبقا لاعتبارات الأهمية التى يتصورونها فى أذهانهم . فالحياة قد تتبدى على حقيقتها العارية فى الأحداث والمواقف التى يظنها البعض من التفاهة والسطحية بحيث يرفضون الالتفات إليها كلية . يتضح هذا الاتجاه الفكرى فى سيرته الذاتية التى كتبها عن طفولته بعنوان « راكب الدراجة فى بيفرلى هيلز » والتى صدرت عام ١٩٥٢ وفيها يقول :

«كان كل يوم جديد بمثابة مغامرة مثيرة ، فاليوم فى حد ذاته مغامرة بصرف النظر عن الأحداث التى تقع فيه . هذا اليوم الجديد فرصة للاقتراب من منابع الصحة الفكرية والجسدية التى تتساوى مع معانى الخلود التى يتخيلها الإنسان. فى تلك اللحظة من الاتحاد مع الحياة تصل الأحاسيس إلى الذروة التى تتنفس فيها مع الكون كله سر الوجود بما يحمله من مادة ونور ونار وزمان . ولا يوجد معنى آخر للحياة إلا فى تلك اللحظة التى يتحد فيها الإنسان مع الكون . هذا الاتحاد لا يبدو فقط فى الأحداث الملحمية ، لكن فى كل لحظة من لحظات اليوم الذى يعيشه الإنسان العادى» .

هنا يتفق سارويان مع ديهاميل عندما يقول إنه لغنى ذلك الذى يرى الحياة اكتشافا مستمرا . ويتخذ سارويان من نفسه ميدانا لكل التجارب الفكرية والوجدانية ، فطالما أن الإنسان جزء عضوى من الكون ، فإنه من الممكن أن يدرك الكون كله من خلال نفسه . هذا لا يعنى التضخم البالغ لذاته ، بقدر ما يعنى الإدراك الحقيقى للعلاقة العضوية بين الإنسان والكون ، فالإنسان – فى نظر سارويان – هو ذلك الكائن الذى يعرف مكانه جيدا من العالم المحيط به ، عندئذ يمكنه الانطلاق من قيود اللحظة الراهنة ، والخروج إلى المجال المشحون بالقوى غير المحدودة والمعجزات الباهرة . ذلك المجال الذى يفقد فيه الزمن سطوته التى يفرضها على الإنسان .

الصراع بين الواقع والخيال :

لعل الصراع الواضح بين الواقع والخيال فى أعمال سارويان ، يرجع إلى التناقض الذى يمور داخله بين قوى الإذلال الاجتماعى وبين تطلعات الطموح اللانهائى . ولعل أكبر مظاهر الإذلال تعود إلى الضغوط التافهة التى تفرضها الحياة اليومية على الإنسان وتجعله ينفصل عن ذاته ، وتجبره على فقدان الثقة والصدق والإيمان بالكون والأحياء . أما تطلعات الطموح اللانهائى عند سارويان فتتجلى فى قدرة الإنسان على السمو فوق دوامات الحياة التقليدية ، والاتحاد مع الكون فى مظاهره الثابتة والمطلقة . من هنا كانت المسحة الدينية التى تغلف معظم أعمال سارويان . لذلك يقول النقاد : إن أعماله عبارة عن سياحة صوفية بحثا عن حقيقة الوجود ، لدرجة أنه يترك أحيانا قلم الفنان المبدع ، ليلبس مسوح الأنبياء الذين يتكلمون إلى البشر بوحى من السماء . وقد يرفض بعض القراء هذه النغمة لما قد يظنوه تعاليا من كاتب ينظر إليهم على أنهم بشر خاطئين وقد يكونون هالكين لا محالة .

يبدو هذا الاتجاه واضحا على إحدى مسرحيات سارويان المبكرة « زمن حياتك » عام ١٩٣٩ والتى بدأ بها مستقبلا مسرحيا لامعا . لكن نزعته العفوية والتلقائية بل والارتجالية ، بالإضافة إلى اهتمامه الزائد بالفكرة مع إهمال الشكل الفنى بعض الشىء ، كل هذه العناصر وقفت عقبة فى سبيل نجاحه وانتشاره مما جعله يقف متخلفا خطوة أو خطوتين وراء هيمنجواى وفوكنر وأونيل وستاينبك . لكن الناقد جون جاسنر يقول : إن نجاح سارويان – الذى ربما يكون محدودا – يعود إلى المذاق الخاص الذى تتميز به أعماله . فقد حافظت شخصياته على اتساقها مع عالم عملى ، مادى صاخب ، هذا العالم الذى استمتع سارويان بقلبه رأسا على عقب كان جادا بما فيه الكفاية لكى يعرف كيف يواجه ذلك العالم السوقى المبتذل بمثل هذه المؤلفات الناضجة من قبيل « زمن حياتك » و « قلبى فى الأراضى العالية » « والكوميديا الإنسانية » و « أهل الكهف » . فهناك نوع من الذكاء الحاد

الهائم الذى يكمن وراء ذلك القناع الساذج من البساطة ، ووراء احتجاجه العاطفى ، وشطحاته العفوية .

يؤكد جون جاسنر أن سارويان – فى أيام مجده – استطاع أن يهزم العالم العادى المادى التافه باستخدامه نوعا محافظا من التفكير . لم يكن سارويان ثوريا بالمفهوم العقائدى التقليدى . كان واثقا من أن أفكاره الشخصية العادية يمكن أن تساعده على تحقيق مثل هذا الهدف . ولكن هذا التواضع البادى لا يخفى وجود مقياس من الجرأة المثيرة فى أعماله التى تمجد الحب الإنسانى على أنه أقوى من أية طاقة أخرى فى هذا الكون . فهذا الحب الذى يعتقد الناس أنه مجرد عاطفة تقليدية يمكن الاستغناء عنها ، يمكن أن يصنع المعجزات لو آمن الناس بحقيقة جوهره أما تلقائية سارويان العاطفية – وهى العنصر الذى أسف له الناس كثيرا ونعوه عليه – فكانت بمثابة النصل القاطع الذى يعرى الزيف والخداع ويكشف الأقنعة بمنتهى البساطة والبراءة من خلال شخصيات المتمردين الذين غالبا ما يعبرون عن اتجاهات سارويان الفكرية . لقد كان من خصائص شخصيات سارويان المميزة ، مهما كانت غرابة سلوكهم أو شذوذه ، هى أنهم يفكرون بسرعة وبحسم وبأصالة ؛ وقبل كل شىء ، فإنه لم يكن من السهل قهرهم ، لأنهم يمثلون القوى التصحيحية التى تدخرها الحياة حتى تواصل مسيرتها فى الاتجاه الصحيح مؤكدة وحدة البشرية القائمة على الحب والاتحاد .

هذا الاتجاه يتضح فى مسرحية سارويان « أهل الكهف » التى كتبها عام ١٩٥٧ حيث يتمسك بهلوان عجوز بمهنته فى كبرياء ، ومعه ممثلة متعطلة وطاعنة فى السن . ويأويان سويا إلى مسرح مهجور سرعان ماتقوض أركانه فرقة من عمال الهدم . ثم ينضم إليهما فى هذه المأساة ملاكم محترف سابق عجوز ، يتميز بالرقة والعذوبة بقدر مايمتلك من قوة وعنف ، فَقَدَ لقبه بسبب رقته غير العادية مع متحديه .

يفتح الملاكم الباب لفتاة لابيت لها سرعان ماتظن أنها وقعت فى حبه ، لكنها بعد بضعة ساعات تقع فى حب بائع لبن يتمتع بقدر مساو من الرقة والعذوبة . فهو شاب رشيق خفيف الظل ، زاده الصمم رشاقة وخفة . وتقوم امرأة عاملة وزوجها ودبهما المدرب – الذى طالما كان جزءا من عرضهما المسرحى – بغزو هذا الكهف فى تلك الليلة الصاخبة التى سبقت هدم المسرح . المرأة تحمل طفلها والملاكم يسرق اللبن من أجلها ، بينما بائع اللبن يطارده ويقع فى حب الفتاة . لاتقتصر هذه العواطف الإنسانية على هذه الشخصيات بل تمتد أيضا إلى شخصية رئيس فرقة عمال الهدم الذى يؤجل هدم المسرح بضعة أيام كمنحة كريمة للذين يأويهم . لكن هذا لاينفى وقوع الهدم ويغادر اللاجئون الغرباء جنتهم المتهدمة البائسة حين تنتهى مسرحية « أهل الكهف » التى مزج فيها سارويان العناصر الخيالية بالسيريالية والرمزية لكى يجسد فكرته عن وحدة البشرية القائمة على الحب والاتحاد والتعاطف مهما تكاثرت الضغوط المادية والمعنوية عليها .

ويؤكد المضمون الإنسانى فى أعمال سارويان أن الأبرياء والأنقياء من البشر لامأوى لهم فى قلب المدينة القاسية المتحجرة . إن فقرهم الذى لامهرب منه يوضح إلى أى مدى يمارس المجتمع ضغوطه الرهيبة على الإنسان العادى المطحون . هاجم النقاد مسرحية «أهل الكهف» على أساس أن شخصياتها تمثل أشباحا قدمت من فترة الكساد فى الثلاثينيات ، وأن سارويان عالجها دراميا واجتماعيا كما لو كان لم يسمع أبدا عن التأمين ضد البطالة وعن مشروعات الإسكان الشعبى . لذلك تميزت الشفقة التى لابد أن يكون المتفرجون قد شعروا بها إزاء مشردى

ساروبان بعدم تصديق وضعهم . لكن هذه النظرة النقدية خاطئة فى صميمها لأنها تقيم المسرحية من الناحية الاجتماعية والتاريخية فقط ، بينما كان هدف ساروبان منها هو تجسيد غربة الإنسان فى هذا الكون وحاجته الملحة إلى الحب والاتحاد مع الآخرين . لذلك استخدم الأساليب والأشكال الفنية المميزة للسيريالية والرمزية بعيدا عن تقارير الواقع الاجتماعى والتسجيل التاريخى . ولعل النغمة المميزة لمسرح ساروبان أنه يضع شخصيات معقولة فى مواقف غير معقولة ، أوشخصيات غير معقولة فى مواقف معقولة ، ومن الاحتكاك الدرامى بين الشخصية والموقف تتكشف الخصائص الجوهرية للنفس البشرية بصرف النظر عن الملابسات الاجتماعية الراهنة أوالإيحاءات التاريخية المرتبطة بفترة معينة من الماضى . .

الثقة فى صغار الناس :

فى أوائل الأربعينيات كان ساروبان من الأدباء الأمريكيين الذين ألقوا الأضواء على حياة الناس العاديين ، مع تقديس حرية صغار الناس . هذا من ناحية المضمون ، أما من جهة الشكل فقد تخلص ساروبان من الأنواع التقليدية للسيطرة الدرامية الحرفية ، ورفض الشخصيات الملحمية أوالتراجيدية البطولية ، وركز على الأحاسيس العفوية للقلب النقى الصافى الذى يتمتع به صغار الناس . لذلك كان ساروبان من أعظم وأشهر كتاب المسرح الأمريكى فى الأربعينيات عندما كتب « قلبى فى الأراضى العالية » و « زمن حياتك » . ولا يجدر بنا أن نرجع فقدان مسرحياته الأخيرة لبريق ساروبان المعروف إلى آفاقه المحدودة الخاصة . فربما كان الدوى الهائل الذى أحدثه كل من تنيسى وليامز وآرثر ميللر بعد عام ١٩٤٥ ، مسئولا عن انطباع التخلف الزمنى والسطحية الذى يغلف الأشكال الفنية التى ابتكرها ساروبان ، إذا ماقورنت بإنجازات وليامز وميللر . ولكن هذا لاينفى الإضافات الفكرية والفنية التى قام بها ساروبان وخاصة أن الكفاءة فى التأليف المسرحى ليست بالضمان الكافى أبداً للنجاح التجارى أوالاستحسان النقدى . ولاشك فإن عدم نجاح ساروبان تجاريا فى الخمسينيات والستينيات لايعنى عدم نجاحه الفنى بأية حال من الأحوال .

يبدو أن ممارسته لكتابة القصة القصيرة جعلته يلجأ إلى الارتجال التلقائى فى التحليل النفسى للشخصيات فى مسرحياته . والمسرح بطبيعته لايحتمل كل عناصر التحليل والسرد التى تجد مجالا أكبر فى القصة حيث يمكن للشخصية أن تخلو إلى شخصية أخرى لتبثها مكنون ذاتها ، وحتى يمكنها أن تتحدث فى هذا الصدد إلى القارئ نفسه . أما المسرح فيعتمد على الاقتصاد اللفظى إلى أبعد الحدود الممكنة . ولكن النقاد غفروا لساروبان هذا الارتجال التلقائى بسبب قدرته الفائقة على إشاعة أحاسيس التفاؤل والحب والتعاطف بين الجمهور . هذا بالإضافة إلى أن النبرة الغالبة على مسرحه ، نبرة زاخرة بحب الإنسانية بكل متناقضاتها وصراعاتها وضعفها وقوتها . ويعتقد ساروبان أنه لولا الأمانة والصدق والإخلاص لفقدت الإنسانية كل مقومات الحياة المعقولة . فعلى الرغم من قوى الشر التى تتربص بالإنسان سواء داخله أوخارجه ، فإن الصدق والإخلاص والأمانة تمكنت من منحه الكثير من الأصالة والصلابة والصمود . هذه الصفات تتجسد فى معظم شخصيات ساروبان التى تواجه ضغوط الحياة وصراعاتها وليس فى أيديها غير تلك الأسلحة التى قد تبدو غير ذات فاعلية فى بعض الأحيان ، ولكن

النصر النهائى معقود لها ، وإلاكانت الإنسانيه قد اندثرت منذ زمن بعيد .

لعل الميزة التى يتحلى بها مسرح سارويان أنه يبتعد عن الوعظ والإرشاد والحض على اتباع الصدق والإخلاص والأمانة . فالصراع الدرامى يجسد هذه الصفات داخل شخصيات تحيا أمامنا على منصة المسرح وتثير تعاطفنا وحبنا . من خلال هذه الأحاسيس تبدو روعة هذه المثل العليا التى يعتنقها سارويان . فهو يملك القدرة على إثارتنا فنيا فى مواجهة شخصيات قد تتحول إلى مخلوقات تقليدية ومملة وباهتة بين يدى كاتب آخر لا يرى فى الحياة سوى المواقف الملحمية البطولية والأحداث التاريخية الفاصلة . أما سارويان فيستمر فى كشف النفس البشرية من خلال أبسط الناس الذين يعيشون حياة أقل من العادية ، لأن عبقرية الحياة عنده تكمن فى أبسط مظاهرها ، أما التعقيد فمن صنع الإنسان الذى أغرم باختراع القوانين والتقاليد والعادات وكل مامن شأنه أن يحيل حياته إلى قيود ثابتة قادرة على طمس أى إحساس صادق بها . هذه الفلسفة تتجلى فى قصة قصيرة لسارويان بعنوان « حياتى على هذه الأرض » يقول فيها :

« أنا ضد مامن شأنه أن يحيل الحياة إلى وجود تافه لامعنى له . فى إمكانى أن أحب شخصا يجمع بين البلاهة والإخلاص ، ولكننى لا يمكن أن أحب إنسانا يجمع بين العبقرية والخيانه . وطالما سخرت طوال حياتى من تلك القواعد والتقاليد والعادات والقوالب ، لأنه كيف من الممكن تطبيق مثل هذه القيود على مخلوق باهر مثل الإنسان ، فكل حياة جديدة هى فى حد ذاتها قانون خاص بها ، وحقيقة جديدة ، ومعجزة لم تحدث من قبل . كل شىء فى هذه الحياة باهر ورائع ومثير ، حتى مايسمونه بنقاط الضعف الإنسانى » .

هذه القصة ليست مهمة كعمل فنى ، ولكن أهميتها تكمن فى أن سارويان يعبر فيها بوضوح وصراحة عن مذهبه الإنسانى فى الحياة . . وهو بهذا يعد امتدادا لمذهب الإنسانية أو الهيومانزم فى الأدب ، ذلك المذهب الذى يؤمن أن فى الحياة الإنسانية من الحق والخير والجمال ماينبغى أن نهتز له وأن نبحث وراءه وأن نصوعه فى الأشكال الفنية الجميلة مهما بدا المضمون كئيبا وبائسا . بل إن الضعف الإنسانى ذاته إذا ماتحول إلى مضمون فكرى لعمل فنى جميل ، فإن الضعف ذاته يتحول إلى عنصر جميل فى حياتنا التى لاتستغنى عن الجمال فى هذا العالم المادى القاتل . هذا الاتجاه واضح فى معظم أعمال سارويان ابتداء من مسرحيته الطويلة ذات الفصل الواحد « قلبى فى الأراضى العالية » التى كتبها عام ١٩٣٩ والتى يجسد فيها معاناة الروح الشعرية والشاعرية الباحثة عن الجمال فى عالم تطحنه المادة ومرورا بمسرحية « زمن حياتك » التى تسودها روح التفاؤل المشرق من خلال تأكيدها الفنى لقدرة الإنسان على قهر عوامل التطاحن والتناقض والصراع معتمدا فى ذلك على روحه العذبة وبصيرته المضيئة ، نفس المضمون يكرره سارويان بتنويعات جديدة فى مسرحياته التالية : « أغنية عذبة قديمة للحبيبة ١٩٤٠ ، و« الشعب الجميل » ١٩٤١ ، و« أهل الكهف » ١٩٥٧ ، و« سام : ملك القفز » ١٩٦٠ ، وهذه المسرحية الأخيرة كان سارويان قد ارتجلها أثناء حضوره البروفات التى قامت بها جماعة المسرح التجريبى فى سترادفورد بلندن ، ومن الواضح أن النغمة الأساس عند أى كاتب تبرز بشدة فى حالة ارتجاله التأليف من وحى الساعة .

يبدو أن النقاد قد أصابهم الملل بسبب هذا التفاؤل المستمر الذى يبدو غير مبرر أحيانا من الناحية الدرامية ،

لذلك عبروا عن إعجابهم البالغ بمسرحية « أهلا هيا إلى الخارج » التى كتبها ساروبان عام ١٩٤٢ واعتبروها أفضل مسرحياته فنيا لأنه تخلى فيها عن روح التفاؤل المبالغ فيها واستطاع من خلالها أن يبلور مضمونا إنسانيا عميقا يتمثل فى الحكم بالإعدام على إنسان لم ينل نصيبه من المحاكمة العادلة ، ولم يتأكد أحد من أنه المذنب الحقيقى . هذا المضمون المأسوى استطاع ساروبان أن يجسده فى مسرحية من فصل واحد فقط ، ومع ذلك تمكن من أن يصل إلى أغوار إنسانية عميقة قد تعجز عن الوصول إليها المآسى الكلاسيكية الصاخبة . وهذا إن دل على شىء فإنه يدل على الخصوبة الفنية التى يتمتع بها ساروبان ، ويؤكد فى الوقت نفسه أنه لم يلتزم بالتفاؤل السطحى الساذج المصطنع بل جعل نظرته إلى الحياة تشمل كل جوانبها المشرقة والمظلمة على حد سواء .

٥٠ ج . د . سالينجر 50 J.D. Salinger

(١٩١٩ – ....)

جيروم ديفيد سالينجر من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين لم يكتبوا عددا كبيرا من القصص ولكنهم استطاعوا أن يفسحوا لأنفسهم مساحة مرموقة على خريطة الأدب الأمريكى وخاصة أن الإنجازات الأدبية تقاس قيمتها بالكيف ، أما الكم فيأتى فى مرحلة متأخرة بعده . بل إننا نستطيع القول بأن سالينجر أقام شهرته على رواية واحدة فقط هى روايته الأولى « حصاد الهشيم » التى كتبها عام ١٩٥١ ، ثم تبعها بتسع قصص قصيرة بعنوان « من أجل اسما ، مع حبى وبؤسى » ١٩٥٣ ، وبعدها مجموعة قصصية أخرى بعنوان « فرانى وزووى » ١٩٦٢ . ومن الواضح أن سالينجر من كتاب الرواية الهواة ، بمعنى أنه لا يكتب إلا إذا أحس بدافع ذاتى يدفعه إلى التأليف ، ولكنه لا يهتم إذا كان محافظا على جمهور قرائه أم أن هذا الجمهور قد نسيه . وهى الحقيقة التى يحرص عليها كل الأدباء المحترفين بأن يكونوا دائما فى الصورة التى اعتاد القراء على رؤيتها لهم .

ولد ج . د . سالينجر فى نيويورك ، وتلقى تعليمه بين مانهاتن وبنسيلفانيا . ومثل معظم الأدباء الأمريكيين الذين شاركوا فى الحربين العظميين بطريقة أو بأخرى ، خدم سالينجر فى القوات الأمريكية العاملة فى أوروبا أثناء الحرب العالمية الثانية . لكن يبدو أن تجربة الحرب لم تترك أثارا عميقة فى نفسه كروائى بدليل أن رواياته وقصصه القصيرة التى كتبها بعد عودته إلى وطنه من الجبهة الأوروبية لم تتناول هذا المضمون . ويبدو أن سالينجر يعتقد أن حياة السلم لا تقل أهمية وخطورة عن حياة الحرب ، لأن مصير الإنسان يتقرر بطريقة حتمية بصرف النظر عن السلم أو الحرب . كان اهتمام سالينجر الأساسى منصبا على الحياة الأمريكية المحلية . لذلك فهو روائى أمريكى قح من السهل أن يسىء فهمه القارئ الذى لا يملك فكرة واضحة عن المجتمع الأمريكى المعاصر ، أو القارئ الذى يرفض قيم هذا المجتمع وتقاليده . ويقصر سالينجر تركيزه أيضا على حياة المراهقين والشباب من خلال المعاناة الروحية والفكرية والجسدية التى يمرون بها .

اختار سالينجر قطاع المراهقين والشباب بصفة خاصة لأنه يرى فيه خير نموذج للإنسان الأمريكى الذى ما زال يتميز بالعفوية والتلقائية والبراءة بل والسذاجة والاندفاع و التهور والعنف وغير ذلك من الخصائص التى تعرف بها فترة المراهقة فى حياة الإنسان . والمجتمع الأمريكى نفسه مجتمع جديد بكل ما تحمله الكلمة من معان ، فإذا قيس عمره بأعمار المجتمعات العريقة الأخرى . فلن يتعدى مرحلة الطفولة لا مرحلة المراهقة . لكن هذه الجدة تدعمت بالقوة المادية مما جعل المجتمع الأمريكى يسلك أحيانا سلوك المراهق بكل عنفه واندفاعه . وقد يرتكب من الحماقات ما يندم عليه بعد ذلك ، لأنه إذا بدأ الحماقة فلابد وأن يصل فيها إلى نهايتها . ولعل الحرب فى فيتنام طوال الستينيات وأوائل السبعينيات تدل دلالة واضحة على الاندفاع العنيف الذى يشكل خاصية بارزة فى الشخصية الأمريكية .

كان سالينجر مدركا لهذه الخاصية عندما كتب روايته الأولى « حصاد الهشيم » التى يصور فيها مغامرة مراهق أمريكى يدعى هولدن كولفيلد لم يتعد السابعة عشرة من عمره ، طرد من مدرسته لتقصيره فى أداء واجباته ، لكنه لا يعود إلى منزله بل يقرز الحياة بعيدا عنه إلى أن ينتهى الفصل الدراسى ويرجع إلى أهله فى ميعاده السنوى المعتاد . ولكى ينفذ ما جال بخاطره فإنه يذهب إلى أحد فنادق نيويورك لكى يقضى تلك الفترة القلقة والمضطربة من حياته . تبدو براعة سالينجر الروائية عندما يصف لنا آخر أيام بطله المراهق فى الدراسة ، وهى أيام حافلة بالتجوال فى الشوارع والطرقات دون أى هدف محدد ، وإقباله على الشراب فى هذه السن المبكرة ، ومواعيده الغرامية التى لا تفضى إلى شىء ، ورقصه فى الحانات كالمجنون فى محاولة مستميتة لطرد القلق الذى ينهشه من الداخل . يسود كل هذه المواقف إحساس البطل بالاحتقار والاشمئزاز من معظم الشخصيات التى يتعرف عليها ، ثم يمتد هذا الإحساس الكئيب لكى يشمل البطل نفسه عندما يدرك أنه فشل فى العثور على المعنى الكامن وراء حياته .

وبرغم أن كل المواقف المتتالية تصور لنا سأم البطل ومله من كل شىء ، إلا أن السأم لم يتسلل إلى نفسية القارئ لأن سالينجر اهتم بإضفاء جو من الوصف الدقيق الزاخر بالتفاصيل الحيوية والمثيرة للمواقف التى يمر بها مراهقه . وحرص أيضا على تيار الشعور واللاشعور عند بطله بحيث قدم لنا الصراعات والتناقضات والآلام التى تعتمل داخله . ثم بلور لنا العلاقة العضوية بين ما يدور خارج البطل وداخله فى هذه المرحلة الحرجة من مراحل النمو والبلوغ . ومشكلة هولدن كولفيلد أنه يبحث عن الصدق الإنسانى الذى يجعله يشعر أن هذا العالم مكان صالح للحياة . لكنه يصدم عندما يكتشف أن الناس الذين يقابلهم عبارة عن صور زائفة وباهتة للحياة البشرية كما يتصورها . تنعكس هذه الحقائق على حياته فيظن فى نفسه الجنون والعته . ولكى يجسد سالينجر الدوامة الروحية والفكرية التى تجتاح بطله ، فإنه يصاب بنوبات دوار عنيف تنتابه من حين لآخر .

المفهوم الروائى للبطولة :

من رواية « حصاد الهشيم » يمكننا استنباط المفهوم الروائى عند سالينجر للبطولة . فهو يرى أن البطل الروائى وإن كان غالبا يمثل قطاعا عريضا من المجتمع الذى يعيش فيه ، فإنه من الضرورى أن يبتعد عن النمطية بحيث

يمتلك الحياة الخاصة به . وهذه الحياة الذاتية تنبع من الصراعات والتناقضات التى تميز شخصية البطل ، والتى تجعل القارئ عاجزا عن إلصاق صفة أو صفتين به . فهو مزيج من الصفات الإنسانية المنسجمة والمتناقضة على حد سواء ، مما يجعل من المستحيل إدراج الإنسان تحت بند أو نمط معين بالذات . هذا المفهوم واضح فى شخصية هولدن كولفيلد الذى يتميز بالغموض والتعقيد والتناقض إلى حد ما ، بحيث يمكننا القول بأنه حالة نفسية مريضة بالقصور فى التفكير والإدراك العقلى ، كما نستطيع فى الوقت نفسه أن نقول إنه رمز للبراءة والنقاء والحساسية المرهفة التى لم تطمس معالمها الحضارة المادية بعد . وهذه الصفة الأخيرة هى التى رأتها الشخصيات التى تنتمى إلى نفس جيل البطل فى الرواية ، والتى منحت الرواية شخصيتها المميزة وشهرتها الواسعة ، وجعلتها رواية تنبؤية تستشرف آفاق المستقبل للحياة فى أمريكا بصفة عامة .

يجدر بنا أن ننوه باللغة التى يوظفها سالينجر فى سرده الروائى . فهو يستخدم اللغة الدارجة بل واللهجة المحلية بحثا عن الصدق الفنى ، لأنه يعتقد أن اللغة فى يد الروائى عبارة عن مادة خام قابلة للتشكيل ، ولا يعترف بوجود القوالب المسبقة . لكن استخدام اللهجة المحلية سلاح ذو حدين لأنه إذا تمكن الروائى من الصدق الفنى الذى يبحث عنه فقد يكون من الصعب على القراء الذين لا يستوعبون تلك اللغة المغرقة فى المحلية ، أن يتذوقوا العمل الفنى بصفة عامة . كان سالينجر مدركا لهذه الحقيقة الفنية فحاول ابتكار لغة ثالثة تجمع بين الإنجليزية الكلاسيكية واللهجة الأمريكية المحلية حتى يجمع بين الصدق الفنى وسهولة الوصول إلى قرائه . من خلال هذه اللغة قدم عرضا ساخرا وتهكميا لشخصياته من خلال المستويات اللغوية المتعددة التى تستخدمها فى التعبير عن نفسها تجاه الآخرين . ساعدت سالينجر على هذه أذنه الحساسة التى تلتقط التعبيرات والألفاظ ذات الدلالات المتنوعة التى يطلقها الناس فى حوارهم اليومى المتعجل .

لعبت مستويات اللغة المتعددة والمتنوعة التى تستخدمها الشخصيات دورا فى تحديد موقفها من البطل . ووضح هذا فى لعبة البطل الزاخرة بألفاظ البحث عن معنى الوجود الإنسانى ، وبين لغة الشخصيات الأخرى التى تمثل المجتمع الأمريكى بكل ما يطغى عليه من مادية بحتة . فلا نجد فى لغتهم سوى الاصطلاحات الجافة التى تميز لغة رجال الأعمال . وكانت معظم القيم البريئة التى ترسبت فى وجدان هولدن ، قد ورثها من أخيه الأصغر آللى الذى مات فى سن الزهور ، ومن أخته الصغرى فوبى ، ومن حلمه القديم الذى صور له نفسه واقفا وسط حقل الشعير وممسكا بالأطفال قبل أن يسقطوا من فوق قمة الصخرة . ومن هذه الصورة جاء عنوان الرواية الحرفى « منقذ الأطفال فى حقل الشعير » ولكننا آثرنا ترجمته إلى « حصاد الهشيم » لأنها أقرب إلى المعنى الفنى الذى قصد إليه سالينجر . فقد عاد البطل فى نهاية الرواية إلى بيته بعد أن فشل فى العثور على القيم التى تشربتها طفولته وظن أنه سيجدها على نطاق أوسع فى جولته الهروبية فى نيويورك .

فى عام ١٩٥٣ صدرت مجموعة قصصية لسالينجر بعنوان « تسع قصص » فى نيويورك ، وهى نفس المجموعة التى صدرت فى العام نفسه فى إنجلترا بعنوان « من أجل اسما ، مع حبى وبؤسى » . لكن يبدو فيها سالينجر غير متمكن من خصائص فن القصة القصيرة . فهذا النوع من القصة ليس قصيرا من ناحية الطول ، ولكنه شكل فنى متكامل له بدايته ووسطه ونهايته . ومن الواضح أن هذه المجموعة كان من نتائج عمل

سالينجر كمحرر فى مجلة « القصة » التى تركها بعد ذلك لكى يعمل محررا أدبيا لجريدة « النيويوركر » . وإذا كان الحوار الذى احتوت عليه هذه القصص حوارا براقا ورشيقا بكل ما يحمله من تفاصيل دقيقة ، فإن الشكل الفنى لهذه المجموعة لم يكن بنفس النضوج الذى لاحظناه من قبل فى رواية « حصاد الهشيم » . ولعل هذا سببه أن سالينجر اهتم بالتحليل النفسى إلى درجة أحالت قصصه إلى مجرد حالات معروضة على المحلل النفسانى للدراسة . فقد لعب التحليل النفسى دورا كبيرا فى روايته الأولى ، لكنه لم يسهب فيه لدرجة الخروج من مجال الأدب وولوج ميدان علم النفس كما فعل فى هذه المجموعة القصصية .

أدى هذا ببعض النقاد إلى اعتبارا سالينجر الروائى الأمريكى المتخصص فى العقد النفسية ، والانهيارات العصبية ، والضحكات المجنونة مع مزيج مرعب من الوحدة والعزلة والغربة . فهذا هو المضمون الذى يستمد منه كل رواياته وقصصه القصيرة ، لدرجة أن أحد النقاد نشر مقالة فى جريدة « نيشن » بعنوان « ج . د . سالينجر : مرآة لأزمة العصر » ولكن الناقد دونالد بار يرفض هذا المفهوم تماما فى دراسة له بعنوان « قديسون وحجاج وفنانون » ويقول أن سالينجر فنان أولا وأخيرا ؛ والفن لم يخلق ليكون فى خدمة التحليل النفسى ؛ ولا يكتب سالينجر عن حالات مرضية لأنه يقدم لنا قديسين وحجاج وفنانين يبحثون عن المعنى الكامن خلف وجودهم فى هذا العالم المجنون . ولا شك أن هولدن كولفيلد بطل « حصاد الهشيم » يمثل هذا المزيج من القداسة والفن فى عالم لا يعترف بهما أصلا .

الحب ضرورة للإنسانية :

يرى سالينجر أن مأساة الإنسان المعاصر تكمن فى أنه أوشك أن يفقد القدرة على الحب وعلى الإحساس بالغير . فهذه الحساسية هى التى تفرق بين الإنسان وبين غيره من المخلوقات الأخرى . لذلك تقع كل شخصيات سالينجر فى الحب وإن اختلف مفهومه من شخصية إلى أخرى . فالحب يختلف من شخص لآخر اختلاف بصمات الأصابع ، ولكن الجميع يتفقون على أن الحياة بدون حب هى الجحيم بعينه كما تقول إحدى شخصيات سالينجر التى يعيش بعضها فى هذا الجحيم على أمل أن يتحقق الحب الذى يراود خيالها . هذا الأمل فى الحب يجعل روح التفاؤل تسرى فى قصص سالينجر على النقيض من روح العدمية السائدة فى الرواية الأوربية الأخرى عامة والفرنسية خاصة . وهذا التفاؤل الذى يميز الأدب الأمريكى – إذا ما قورن بالآداب الأخرى – يرجع إلى روح الجدة والقوة والآفاق المتعددة التى يمكن للإنسان الأمريكى أن يصل إليها . فما زال الفرد الأمريكى يشعر بأنه يملك من الحرية ما يجعله يحقق كل ما يتمناه .

فى المجموعة القصصية الأخيرة التى كتبها سالينجر عام ١٩٦٢ بعنوان « فرانى وزووى » تبدو المسحة الصوفية واضحة سواء فى سلوك الشخصيات أو فى ألفاظ الحوار الذى تستخدمه . والصوفية هنا ليست هروبا من الحياة وليست رفضا لها ، ولكنها إحساس جارف بجوهرها يجعل الإنسان أكثر قدرة على مواجهة تقلباتها وأشكالها المتغيرة . هذا المفهوم يتجسد بصفة خاصة فى شخصية سيمور جلاس الذى يعد النمط الذى يكاد يتكرر فى قصص المجموعة . لكن أسلوب السرد الروائى لم يتطور عند سالينجر منذ « حصاد الهشيم » بل نشعر أنه تجمد ،

وأنه على وشك الدخول فى طريق مسدود قد ينتهى إلى الإفلاس الفنى . وحتى الرموز الخصبة ذات الدلالات المتعددة التى وجدناها فى روايته الأولى ، تحولت إلى ألفاظ شبه تقريرية مما ضيق من أفق قصص سالينجر الأخيرة ، وقصر من طول نفسه فى السرد الروائى مما يجعلنا نشك كثيرا فى أنه سيكتب رواية ثانية على مستوى روايته الأولى

لعل أهم إضافة قام بها سالينجر فى مجال الأدب الأمريكى أنه أدخل فيه عالم الطفولة والصبا والمراهقة كمراحل معقدة تتحكم فى الشكل الذى يتخذه الإنسان عندما ينضج . ولا شك أن سالينجر يختلف كثيرا عن سلفه الأمريكى مارك توين عندما كتب رواياته التى تدور حول مغامرات الصغار من أمثال « توم سوير » و « هاكلبرى فن » . كانت روح الدعابة والبراءة هى التى تشكل العالم الروائى عند مارك توين الذى لم يعش تلك الحياة المعقدة والمرهقة التى قدمها سالينجر فى أعماله القصصية . لم يستطع سالينجر أن يفصل بين عالم الطفولة البريئة وبين عالم الحضارة المادية الرهيبة ، بل إنه رأى هذه الطفولة فى شخصياته الكبيرة سنا . لأن الطفولة عنده ليست مجرد مرحلة من مراحل العمر . ولكنها روح البراءة والصفاء والنقاء والحب ؛ تلك الروح التى بدونها تفقد الحياة طعمها نهائيا . وبذلك يجسد سالينجر الروح المسيحية التى تتمثل فى الآية التى نطق بها السيد المسيح : « إذا لم ترجعوا وتصيروا كالأطفال ، فلن تدخلوا ملكوت السماوات » وفى الآية الأخرى التى تقول : « دعوا الأولاد يأتون إلىّ ولا تمنعوهم لأن لمثل هؤلاء ملكوت السماوات » .

يتجلى هذا المفهوم فى قصص « النزول إلى القارب » ، و « العم ويجلى فى كونيتيكت » و « تيدى » و « زووى » و « فرانى » و « ارفعوا أعمدة السقف أيها النجارون » . وهو مفهوم جعله أحيانا يغرق فى العاطفة الصوفية مما أثر على وعيه بالشكل الفنى لأعماله . فليس من المفروض على القصصى أن يتتبع العاطفة الإنسانية إلى الحد الذى تأخذه فيه بعيدا عن الحدود الجمالية للشكل ، لأن العاطفة ليست سوى أحد العناصر المشكلة للقصة وليست كل شىء فيها .

بالرغم من هذه العيوب الفنية ، فقد تمكن سالينجر من أن يفسح لنفسه مكانا على خريطة القصة الأمريكية المعاصرة بدليل أن معظم كليات الآداب بالجامعات الأمريكية تدرس الآن أعماله القصصية لطلبتها . وفى لقاء تم بين سالينجر وبين الناقد والروائى ا . م . فورستر ، قال الأخير إن اسم سالينجر لن يذكره تاريخ الأدب العالمى باحترام وتبجيل فحسب بل إنه سيرتفع إلى مصاف زعماء المدرسة الإنسانية (الهيومانزم) القديمة فى الفكر العالمى . وإذا كان المذهب الإنسانى القديم ينادى بأن للإنسان عزة وكرامة لا ينبغى أن تضيعا بين جدران الأديرة التى يهرب إليها البشر خوفا من خوض خضم الحياة ، فإن سالينجر ينادى بأن صفات البراءة والطهارة والنقاء والصفاء والحب لا ينبغى أن تضيع بين تقلبات وتعقيدات الحياة المادية المعاصرة . فالإنسان روح قبل أن يكون جسدا وعندما تنسحق هذه الروح تحت وطأة مطالب الجسد ، فإن الإنسان يفقد بالتالى إنسانيته ، ولا خير فى أدب لا يهتم بإنقاذ هذه الروح التى تشكل الجوهر الحقيقى للوجود الإنسانى فى هذا الكون .

٥١ جورج سانتيانا George Santayana 51

(١٨٦٣ - ١٩٥٢)

جورج سانتيانا فيلسوف وشاعر وروائى وناقد يمثل ظاهرة فريدة فى تراث الأدب الأمريكى . فهو ليس أمريكى المولد أو الجنسية ، فقد ولد فى إسبانيا وظل محافظا على جنسيته الإسبانية على الرغم من انتقاله إلى الولايات المتحدة والاستقرار فيها منذ صباه المبكر . وطالما أن هذه كلها مسائل تنتمى إلى القوانين واللوائح التى تحدد جنسية المواطن ، فهى قضايا لاتهم الأدب أو الفن فى كثير أو قليل . فالفن لا يعترف بالحدود الجغرافية أو التقسيمات السياسية ولذلك يعد جورج سانتيانا من كبار الأدباء الأمريكيين الذين تركوا تراثا ضخما فى الشعر والنقد وفلسفة الجمال . قضى أربعين عاما منذ صباه فى الولايات المتحدة وأصبح أمريكيا قلبا وقالبا . ولم تترك إسبانيا فى وجدانه سوى ذكريات الطفولة البعيدة . من خلال عمله كأستاذ فى قسم الفلسفة بجامعة هارفارد استطاع أن يترك بصماته واضحة على الفكر والثقافة والفلسفة والفن والأدب فى أمريكا . يكفى أن نذكر أن من تلاميذه فى هارفارد كان . ت . س . إليوت ، وكونراد ايكن ، وولتر ليبمان ، وفيليكس فرانكفورتر .

ولد جورج سانتيانا فى مدينة أفيلا بإسبانيا حيث قضى طفولته التى انتقل بعدها مع أسرته للاستقرار فى مدينة كمبردج بولاية ماساتشوستس حيث تعلم وحيث قام بالتدريس بعد ذلك . منذ ذلك الحين لم يشعر بالحنين إلى إسبانيا على الرغم من أنه ظل إسبانى الجنسية والسلوك . بدأ تعليمه فى مدرسة بوسطن اللاتينية حيث بدأت حاسته الشعرية فى التكوين والتطور لدرجة أنه مارس كتابة الشعر بالفعل فى تلك الفترة المبكرة . ثم التحق بجامعة هارفارد . وقضى عامين للدراسة فى برلين حيث تبحر فى الفلسفة الإغريقية . أما الفلسفة الألمانية فلم يشعر بميل إليها . عاد إلى جامعة هارفارد حيث أكمل دراسته العليا وحصل على درجتى الماجستير والدكتوراه مما مكنه من العمل أستاذاً للفلسفة فى نفس الجامعة . أغرم بالتدريس وكان محاضرا طلق اللسان وحاضر البديهة لدرجة أن أحد تلاميذه عبر عن قدرته فى هذا المجال بأنه كان يتلاعب بعقول تلاميذه بفعل أفكاره الجديدة المثيرة ، فى

الوقت الذى يتلاعب فيه بعواطفهم من خلال موسيقى كلماته وجمله المنمقة الجميلة .

على الرغم من المتعة التى وجدها سانتيانا فى التدريس فإنه كره أن يكون أستاذا محترفا بمعنى الكلمة . فالوظيفة بالنسبة له قيد يجب أن يتخلص منه . وقد حانت الفرصة عام ١٩١٢ عندما آلت إليه تركة مكنته من الاعتماد عليها ماليا ، فاستقال من الجامعة وقضى بقية حياته فى الترحال والدراسة . كان يقوم برحلات من وقت لآخر إلى إسبانيا لكنه تعود قضاء الشتاء فى روما والصيف فى باريس . قضى الحرب العالمية الأولى فى إنجلترا ؛ ومنذ بداية الحرب العالمية الثانية وحتى وفاته استقر نهائيا فى روما ودفن فى فيرونا .

يقول سانتيانا عن عمله : إنه ينقسم إلى فرعين : فرع شعرى وآخر أكاديمى . أما الفرع الشعرى فينقسم إلى« قصائد غنائية وخلافه » ١٨٩٤ و « لوسيفر : مأساة عقائدية » وهى عبارة عن مسرحية شعرية يعبر فيها سانتيانا عن إيمانه بالطبيعة التى وجد فيها كل الحب والخلاص ، فلم تعد الفلسفة المجردة بقادرة على إشباع روح الإنسان . ثم ديوان « راهب الكرمل وقصائد أخرى «١٩٠١ ، و«مناجاة فى إنجلترا» ١٩٢٥، و « حواريات راقصة » ١٩٢٥ التى يظهر فيها ستة أشباح – منها خمسة من فلاسفة الإغريق القدامى – يتحاورون مع روح إنسان غريب على ظهر هذه الأرض حول حياة العالم وتجربة الإنسان والأخلاقيات والمنطق والعقل والحكومة المثالية . وفى طبعة ١٩٤٨ أضاف سانتيانا ثلاثة حواريات أخرى .

فى عام ١٩٣٥ كتب سانتيانا روايته الوحيدة » البيوريتانى الأخير « التى جلبت له الشهرة على المستوى الشعبى . فقد جسد فيها فلسفته التى تدور حول الصراع بين سيطرة الأفكار المجردة ونداء الحياة الحسية من خلال سرد روائى ساحر . يشتعل الصراع الدرامى بين رجل من أهالى نيوانجلاند الذين عرفوا بنزعتهم البيوريتانية أو التطهرية التى تنظر إلى أية متعة فى الحياة على أنها خطيئة أو رجس من الشيطان ، وبين شاب آخر من أصل لاتينى لا يعرف فى هذه الحياة خيرا أعلى وأسمى من متع الحس التى يتذوقها الإنسان بكل كيانه . يبدو أوليفر آلدن كما لو كان آخر سلالة التطهريين المنقرضة . ولذلك تعتريه الشكوك ، وتعصف به الظنون التى يعالجها سانتيانا بمزيج من التهكم والعطف . ويؤدى أوليفر واجبه فى الحياة بصلابة وصرامة لدرجة أنه يبدو بارادا وفاقدا لكل عاطفة وإحساس . ومن الواضح أن سانتيانا استمد هذه الشخصيات من الأشخاص الذين تعرف عليهم أثناء حياته فى هارفارد .

أما عن الفرع الآكاديمى فى إنتاج سانتيانا فيبدأ بكتاب « حاسة الجمال » ١٨٩٦ وفيه يقدم الخطوط الرئيسية لنظريته فى الجمال ، و« تفسيرات الشعر والدين » ١٩٠٠ الذى يطبق فيه أفكاره النظرية . أما أهم عمل أكاديمى له فهو « حياة المنطق : أو مراحل التقدم الإنسانى « الذى نشر فى خمسة أجزاء : « مقدمة والمنطق فى الوعى » ١٩٠٥ ، و « المنطق فى المجتمع » ١٩٠٥ ، و « المنطق فى الدين » ١٩٠٥ ، و « المنطق فى الفن » ١٩٠٥ ، و« المنطق فى العلم » ١٩٠٦ . كان هدف سانتيانا من هذا العمل الضخم تحليل الوعى والإدراك عند الإنسان من خلال فلسفته التى تؤكد أن لكل شىء مثالى مجرد قاعدة طبيعية ملموسة ، وأن لكل شىء طبيعى تطورا مثاليا مجردا . تأثر سانتيانا بنظرية صديقه عالم النفس وليام جيمس الخاصة بتيار الوعى عند الإنسان ، وأوضح أن للمعرفة الإنسانية قطبين : قطب فيزيقى مادى يتجسد فى نتائجها العملية ، وقطب ديالكتيكى جدلى يوضح

حقيقة الأفكار والقيم والموضوعات . وتتشكل حياة المنطق المجرد فى مظاهر ملموسة هى المجتمع والدين . والفن ، والعلم . ومن الواضح أن سانتيانا لم يأت بجديد فى المنطق الفلسفى ، لكنه كان منظما فى أفكاره وأساليبه التى اكتسبت سحرا وجاذبية . وقد تراجع سانتيانا عن معظم التفسيرات فى كتابه ذى المجلدات الأربعة : « مملكة الكينونة » ١٩٢٧ – ١٩٤٠ الذى اعتمد فيه على فلسفة ديفيدهيوم وشوبنهاور أكثر من اعتماده على المؤثرات الأولى .

يعتمد كتاب « حياة المنطق » على التفسير المادى للطبيعة والحياة . وهو التفسير الذى تغير إلى حدما فى كتابه « الشك والغريزة الحيوانية » ١٩٢٣ الذى يوضح فيه أنه إذا كان المنطق يجبر الإنسان على التشكك ثم البحث جاهدا عن اليقين ، فإن الغريزة الحيوانية تؤدى إلى المعرفة اليقينية الكاملة . وقد مهد هذا الكتاب للأفكار التى وردت فى الذى يليه « مملكة الكينونة » الذى يعالج فيها سانتيانا الجوهر ، والمادة ، والحقيقة والروح طبقا لتسلسل المجلدات الأربعة .

ومن الطبيعى أن نتوقع أن يكون سانتيانا فيلسوفا عندما يخوض فى مجال النقد . وهذا ما نجده فى كتبه : « ثلاثة شعراء فلاسفة : لوكريتاس ، ودانتى ، وجيته » ١٩١٠ و « الأفلاطونية والحياة الروحية » ١٩٢٧ و « فكرة المسيح فى الأناجيل » ١٩٤٦ . كما كتب دراسات تناول فيها الشخصية الأمريكية مثل « الرأى الفلسفى فى أمريكا » ١٩١٨ . وفى عام ١٩٥١ كتب « السيطرة والسلطان : تأملات فى الحرية والمجتمع والحكومة » وفيه نادى بفكرة الحكومة العالمية التى يمكن أن تحل كثيرا من مشكلات البشرية .

ولم يدع سانتيانا أنه أتى بما لم يأت به الأوائل . فقد قال فى مقدمة كتابه « الشك والغريزة الحيوانية » : « إننى بصفة عامة رجل جاهل إلى حد كبير ، فأنا شاعر فى أغلب الأحوال ، وليس فى إمكانى سوى أن أقدم على المائدة ما يعرفه كل إنسان بالفعل » . ولكنه كان يمتلك قدرة عجيبة على تحليل أى موضوع ساخن تحت ضوء منطقى بارد للغاية . وقد قيل : إنه عبر عن نظريته الفلسفية فى جملته الشهيرة « إن الفوضى تكمن فى أعماق كل شىء » وأصبحت جملة تضرب مضرب الأمثال مثل : « هؤلاء الذين لا يتذكرون الماضى لابد وأن يحكم عليهم بتكراره » ، « والتعصب هو مضاعفة جهودك عندما تكون قد نسيت هدفك تماما » ، و « كل شىء فى هذه الحياة يمكن أن نتغنى به إذا نظرنا إليه من الناحية المثالية ويمكن أن نبكى عليه إذا فكرنا فى مصيره من الزاوية المأسوية ، ويمكن أن نضحك منه إذا أدركنا حقيقة وجوده من الجانب الكوميدى » . من أقواله المأثورة أيضا : « إنه من الأسهل أن تجعل من المنحل قديسا من أن تقوم بنفس المهمة مع المغرور الراضى عن نفسه » . ولا شك فإن هذه النظرات الثاقبة قد استفاد منها الأدباء الذين أتوا بعد سانتيانا . وإذا كان سانتيانا فيلسوفا بصفة أساسية إلا أن أفكاره وتفسيراته ألقت أضواء كاشفة على مجالات الشعر والنقد والرواية مما يحفظ له مكانه بين أعمدة الأدب الأمريكى خاصة والعالمى عامة

٥٢ كارل ساندبرج | 52 Carl Sandburg

(١٨٧٨ - ١٩٦٧)

ولد الشاعر الأمريكى كارل ساندبرج فى بلدة جيلزبرج بولاية إلينوى من أبوين سويديين هاجرا إلى الولايات المتحدة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر للاستيطان بها . ومنذ صباه الباكر ترك المدرسة ليشتغل بعدة أعمال متواضعة للغاية ، وذلك قبل أن يلتحق بالجيش لكى يشارك فى الحرب الإسبانية الأمريكية . بعد انتهاء الحرب عاد إلى مسقط رأسه لكى يلتحق بالجامعة هناك ، ثم اتجه فيما بعد إلى الاشتغال بالصحافة فى شيكاغو . وكان فى هذه الأثناء قد بدأ فى نشر أول أشعار له متأثرا فيها إلى حد كبير بشاعر أمريكا الكبير وولت ويتمان وخاصة فى شعره الحر ، وفى صوره المستمدة من الحياة الإقليمية والريفية التى عرفت بها مناطق الغرب الأوسط الأمريكى .

برع ساندبرج فى أشعاره القصيرة التى لا تزيد فى بعض الأحيان على فقرة واحدة فقط ، ولكنها مشحونة بالمعانى وأصدائها ، وبالصور وظلالها . وقصائده لا تخلو من حماس للحياة الأمريكية وخاصة الروح الديمقراطية التى تميزها . فى عام ١٩٢٦ نشر أول مجلدين عن سيرة الرئيس لينكولن الذى كرس لدراسته جزءا كبيرا من حياته فيما بعد . كان عنوان المجلدين الأولين : « إبراهام لينكولن : سنوات البرارى » . تبعها المجلدان الثالث والرابع عام ١٩٣٩ بعنوان « إبراهام لينكولن : سنوات الحرب » . بذلك تمت المجلدات الأربعة لهذا العمل الضخم الذى يعد مرجعا هاما لكل من يهمه دراسة هذا الرائد الأمريكى الذى ساهم بأكبر قسط فى إنشاء الدولة الأمريكية .

كتب ساندبرج أعمالا نثرية أخرى ، لكن قيمته فى التراث الأمريكى ستظل متمثلة فى إنجازه الشعرى الذى خلفه فى الدواوين التالية : « قصائد شيكاغو » عام ١٩١٥ ، و« حصاد القمح » ١٩١٨ ، و« الدخان والصلب » ١٩٢٠ ، و« صباح الخير يا أمريكا » ١٩٢٨ ، و« نعم لكل الناس » ١٩٣٦ ، و« الديوان الكامل »

١٩٥٠ . وكان قد سبق له أن نشر ديوانا من الشعر الشعبي والفولكلوري عام ١٩٢٧ بعنوان « حقيبة الأغانى الأمريكية » ضمنه كل الأغانى الفولكلورية التى جمعها فى جولاته السنوية فى أنحاء الولايات المتحدة . فى عام ١٩٥٢ أصدر سيرته الذاتية فى كتاب بعنوان « الغرباء الصغار . . هكذا دائما » .

لا ينتمى ساندبرج إلى قائمة الشعراء التصويريين أو التشكيليين الذين تزعمهم الشاعر الأمريكى إزرا باوند والشاعرة الأمريكية إيمى لويل ، لكنه نجح فى خلق صورة خاصة بشعره للشعب الأمريكى بحيث يراه القارئ من خلال منظار خاص به . ويكاد القارئ المتمرس لا يخطئ اللمسات المميزة لساندبرج وهى اللمسات التى بدأت فى أول دواوينه « قصائد شيكاغو » ١٩١٥ التى تحتوى على مزيج من الطبيعية التى تصور الحياة الصناعية فى أمريكا ، مع وعى اجتماعى جاد بما يدور فى المجتمع ، وإسراف بعض الشيء فى العاطفية وإيقاعات الشعر الحر التى تميز كلام الرجل العادى فى حياته اليومية . يغلف كل هذه العناصر تكوينات لغوية وأسلوبية لا يستخدمها سوى الأمريكان . ومن الواضح أن روح الشاعر تنضح بالحب لكل مظاهر الحياة الأمريكية . فهو ليس من الشعراء المتمردين أو المتشائمين أو الساخرين أو الناقمين على المجتمع الذى يحتويهم .

موقف النقاد منه :

يبدو أن النقاد المعاصرين قد تعودوا من الشعراء أن يكونوا ثوريين ساخطين على أوضاع المجتمع التقليدى ، إذ يبدو – فى نظرهم – أن عصر التغنى بالطبيعة والناس والكون قد انتهى إلى غير رجعة ولم يتبق للشعراء سوى النقمة المرة والتمرد الساخر . لكن ساندبرج خرج من نطاق هذه النقمة وجعل من قصائده لوحات متتابعة تصور الحياة الأمريكية وخاصة فى الريف والأقاليم النائية التى لم تدخلها الحضارة الصناعية المعقدة بعد . ولما أحس النقاد بنغمة التوافق شبه الكامل بين الشاعر والمجتمع اتهموا ساندبرج بالسوقية المسرفة فى العاطفة ، وبعدم قدرته على التحكم فى الشكل الفنى لقصائده . وبالرغم من هذا الهجوم فلم تتأثر شعبيته وشهرته . وهذا يرجع إلى بساطته وسلاسته فى التعبير الدارج المباشر بعيدا عن التعقيد الأكاديمى ، وهذه الخاصية جعلته أقرب إلى قلب المواطن الأمريكى العادى الذى لم ينل حظا وافرا من الثقافة . لا يغيب هذا عن أى شاعر لأن الشعر فى أساسه نشاط غريزى قبل أن تهذبه الثقافة والمعرفة الشاملة .

لعل شعبية ساندبرج لا تعود فقط إلى اهتمامه بالفولكلور الغنائى الأمريكى ، لكنها ترجع أيضا إلى الروح القومية المتفائلة التى تسرى فى قصائده . فالشعر فى نظره هو تجسيد فنى لروح الأمة بكل تاريخها وتراثها ونبضها الحى . طبق هذا الاتجاه عمليا فى ديوانه « صباح الخير يا أمريكا » وفى ترجمته لحياة إبراهام لينكولن ، بل استخدم معظم الأشعار الفولكلورية التى جمعها كمضمون لكثير من قصائده حتى يدخلها تراث الشعر الكلاسيكى الأمريكى ، وحتى يحميها من الاندثار عندما لا تجد من يتناقلها . والشعر كما يعرفه ساندبرج عبارة عن تشكيل جديد يتكون من الزهور البرية والبسكويت . يقصد بهذا الجمع بين العفوية والتلقائية الموجودة فى الطبيعة وبين الصنعة التى تحيلها إلى شيء يمكن للإنسان أن يتذوقه ويستمتع به .

تتخلل أشعار ساندبرج نغمتان أساسيتان : الأولى تلك التى تتغنى بالأحاسيس الذاتية التى تثيرها الحياة

اليومية داخل الشاعر بحيث تنبع القصيدة كلها من بؤرة الشعور واللاشعور عند الشاعر ، كما نجد فى قصيدة « الضباب وانطلاقة النفس » . أما النغمة الثانية فتلك التى تقدم بانوراما عريضة للحياة الزراعية والصناعية ، والنماذج التى تعيش فيها من فلاحين وعمال وطفيليين . والقصيدة فى هذه الحالة عبارة عن تعليق فنى على ما يدور داخل هذه المجتمعات ، كما نجد فى قصيدة « أوساواتومى : القتلة » . باختصار فإن النغمة الأولى تركز على ما يدور داخل الشاعر بينما تبلور الثانية ما يدور حول الشاعر . لكن من الصعب الفصل الكامل بين النغمتين نظرا للعلاقة العضوية بينهما ؛ فإذا كانت الأولى بمثابة مركز الدائرة فإن الثانية تقوم بدور قطر الدائرة .

من السهل تتبع الأثر الذى مارسه الشاعر وولت ويتمان على ساندبرج وخاصة من ناحية تجسيد روح الأمة والإحساس بنبضها ، لكن ساندبرج لا يملك نفس نظرة ويتمان الشمولية التى تتوغل إلى جوهر الأمة وتراثها . فهو غالبا ما يقنع بتقديم عرض وثائقى من نماذج المواطنين بمختلف مشاربهم ، بالإضافة إلى الأفكار التى تدور فى أذهانهم وتؤثر فى سلوكهم . أغراه هذا العرض الظاهرى عن امتلاك رؤية شاملة وثاقبة تحاول الوصول إلى نظرية فكرية أو نظرة فنية تتعدى حدود المكان والزمان . هنا نرى أن البساطة التى تميز شعر ساندبرج تصل فى بعض الأحيان إلى السطحية ؛ وهذا تأثير سلبى يحدد حجمه على خريطة تراث الشعر الأمريكى . فهو وإن كان مغرما بالأمة الأمريكية بصفة عامة ، فيجب ألا يمنعه هذا من الوصول إلى هذه الحقيقة عن طريق خاص به من خلال التفاصيل الدقيقة التى يقابلها فى حياته اليومية . والشعر – كما نعرف – هو تحويل الخاص إلى العام ، وليس مجرد القفز إلى العام . فغالبا ما يصيب هذا القفز الشاعر بالغموض والسطحية .

قال الناقد الأمريكى كونراد إيكن : إن مشكلة ساندبرج تتمثل فى غرامه بصيغة الجمع . فالحياة فى نظره عبارة عن مجموعات وكتل بشرية تتحرك فى المكان والزمان ولكن هذا لا يعنى أن لا يهتم بالفرد فى حد ذاته . فالفرد فى التراث الأمريكى يشكل محور النشاط الإنسانى كله ، لكن الحياة الحديثة طحنت هذا الفرد داخل الضغوط الرهيبة التى تشكلها الكتل البشرية التى تتحرك كأمواج البحر غير عابئة بقطرات الماء التى تتكون منها . هذا الاهتمام – المبالغ فيه أحيانا – بهذه الفكرة جعل ساندبرج ينسى الاهتمام بحتميات الشكل الفنى فى بعض قصائده ، بحيث نشعر أن المضمون الفكرى أو المادة الخام لم تنل حظها من الصياغة الفنية المطلوبة . لكن الصدق الفنى فى معاناته كشاعر جعل بعض النقاد يغفرون له سيطرة المادة الخام بشوائبها ونتوءاتها على جماليات الشكل الفنى للقصيدة .

الصدق الفنى :

لعل الصدق الفنى الذى يلتزم به ساندبرج فى معاناته كشاعر ، يعد من علامات أصالته . فهو لا يلتزم بترديد النغمة الواحدة حتى لا يدخل شعره من باب أدب الدعاية الساذجة . فإذا كان قد حاول تجسيد روح الأمة الأمريكية بكل ما تحمله من انطلاق وقوة وأمل فإنه لم ينس بلورة ذلك الإحساس بفقدان السعادة مع تتابع الفرص الضائعة فى حياة الأمريكيين كما نجد فى قصيدة «طوفان السكان» أما فى قصيدة « الثلاثيات » التى كتبها عام ١٩٢٠ فتشتمل على روح الدعاية التهكمية المريرة ، يعبر عنها بتراكيب لغوية محلية مع راديكالية استفزازية

أصيلة . فى الأبيات التالية يسخر من هؤلاء الذين يغرمون بالوعظ والإرشاد حتى يعموا أبصار الآخرين عن رؤيتهم على حقيقتهم : نجده يقول :

« هؤلاء الرجال ذوو الصحة المتفجرة

من شواربهم الدسمة ووجناتهم التى لوحتها الشمس

بينما زهور الزنبق تتدلى من عراوى القمصان

يقولون لى : إن الحكمة الذهبية العليا تتجلى فى :

« الأم والوطن والسماء »

لكن الزمن لم يرحم كلماتهم الرنانة

فدارت الساعات والأيام لتطحنهم طحنا

وتدخلهم جميعا دنيا الفناء » .

يقول الناقد الأمريكى ألفريد كازن : إن الديوان الشعرى الكامل لساندبرج يجسد إمكانات الراديكالية الأمريكية الأصيلة ، والتى لم تتحقق بعد لأنها لم تجد بعد الفرصة المناسبة لكى تعبر عن نفسها تعبيرا كاملا . هذه الروح الراديكالية التى تسرى فى قصائد ساندبرج روح أمريكية بحتة من ناحية إيمانها بأنه إذا تساوى الناس فى الحقوق والواجبات ، فلا يمكن أن يتساووا فى القدرة والكفاءة والموهبة . لذلك فالمساواة المطلقة حلم لن يتحقق وإذا تحقق فإنه يتحول إلى كابوس عندما نجد الكفاءة وقد قيدت ، والكسل وقد ركبه الغرور والثقة والطمأنينة لأنه لن يجد من ينافسه . وبالتالى فإن القيمة الذاتية للفرد تضع هباء . أما الراديكالية فتعتبر الفرد بكل خصائصه وقدراته المتميزة محور النشاط الإنسانى والاجتماعى كله فى هذا الكون .

لكن هذا المضمون المسيطر على فكر ساندبرج ، لم يسيطر بدوره على كل قصائده بمعنى أنه لم يهدد الشكل الفنى لكثير من قصائده التى تملك الصيغة الجمالية الخاصة بها . والدليل على الوعى التشكيلى الذى يمتلكه ساندبرج أنه طلب من القراء ذات مرة أن يفكروا فى مصير قصائد شكسبير الغنائية لو لم تكن قد كتبت بالشكل الفنى الذى كتبت به . كان من المحتمل جدا أن تضيع تلك العواطف والمشاعر الرائعة هباء لو لم يتضمنها الشكل الغنائى الذى جسدها . لكن إذا طبقنا هذا المنهج النقدى على قصائد ساندبرج نفسه فسندرك عجزه عن الاستفادة العملية به فى كتابة أشعاره . فإن كان يمدح شكسبير لأسلوبه المكثف المشحون بأقصى طاقات العواطف الإنسانية مع الاقتصاد فى استعمال التراكيب والكلمات بقدر الإمكان فإننا نجد أن بعض قصائد ساندبرج أصيبت بالإطناب ، والإسهاب التعبيرى الذى يؤدى فى بعض الأحيان إلى تمييع المعنى وإفساد اللحظة الشعرية الحادة .

لعل اشتغاله بالصحافة فى مطلع حياته ، أثر على شعره فيما بعد . كان حريصا على أن يجعل كل قارئ يفهم مايقول : لم يعرف الأبراج العاجية التقليدية التى اغرم كثير من الشعراء بالسكنى فيها . من هنا كانت البساطة والسلاسة وأحيانا السذاجة والسطحية التى سيطرت على بعض قصائده التى تعالج – بصفة خاصة – الحياة اليومية للمواطن الأمريكى العادى ؛ وهى الحياة التى تشبع بها تماما فى صباه المبكر عندما اشتغل عامل منجم

فحم ، ثم أجيرا فى مزرعة ، وبناء ، وخادم فندق ، وجنديا وسائق عربة لنقل الألبان ، وأخيرا صحفيا قبل أن يبدأ حياته الأدبية كشاعر . كل هذه الوظائف المتتالية ، والصور المتتابعة أثرت على قصائده فيما بعد من حيث التصوير الواقعى الذى طغى عليها . يعتبر بعض النقاد أن أشعار ساندبرج بصفة عامة تشكل السيرة الذاتية للأمة الأمريكية منذ مطالع هذا القرن . ولا يعنى هذا أن ساندبرج استطاع أن يحيط بكل البقاع الأمريكية ، لكنه اتخذ من شيكاغو مركزا لينطلق منه إلى الأمة بأسرها وليعود إليه مرة أخرى .

الصور الشعرية الموضوعية :

على النقيض من وولت ويتمان ، فإنه من النادر أن تشعر بذاتية الشاعر مسيطرة على قصائد ساندبرج فهو يختفى تماما وراء الصور واللوحات والمواقف التى تتتابع أمام القارئ . يعزو بعض النقاد هذا إلى عمله كصحفى فى مطلع حياته ، لأن الصحافة تحتم تقديم التقرير الصحفى كما لو كان مجرد رؤية شاهد عيان . أفادت هذه الخاصية قصائد ساندبرج من حيث تميزها بالدقة والبلورة ، والحيوية ، والاقتصاد اللفظى ، وتلقائية الوصف الصحفى ، وإن كانت بعض القصائد تنقصها الرؤية الشعرية الثاقبة ، إلا أن الصور الزاخرة بالحيوية الحسية تغطى هذا النقص . وكثير من قصائد ساندبرج تبدأ كما لو كانت بقلم شاهد عيان يحكى ما يرى ، كما نجد فى إحدى قصائد ديوان « نعم لكل الناس » التى يقول فيها :

« جلست ذات مساء مع عامل فى تفجير الديناميت
تناولنا العشاء فى مطعم ألمانى .
والتهمنا لحم البقر المطبوخ بالبصل »

هكذا تبدو أشعار ساندبرج فى منتهى البساطة الوصفية ، لكن بمجرد الاستمرار فى القراءة تتكشف لنا الأبعاد الفكرية التى تحتويها . بل إن هذه البساطة تغريه باستخدام العامية وما تحويه من روح دعابة شعبية كما فى القصيدة التالية من نفس الديوان :

« ذات يوم أشاع عامل نفط فى المساء
أن فى الجحيم تفجرت بئر بترول كطوفان الماء
وإذ بكل عمال النفط يهرعون إلى الجحيم .
ووسط الهرج والمرج قال لنفسه :
ربما لم تكن إشاعة ، وصدق كذبته
واندفع هو الآخر إلى الجحيم كالشيطان الرجيم .

لعل نزعته الصحفية المباشرة فى كتابة الشعر جعلت قصائده أقرب إلى النثر الذى كان سائدا فى العشرينيات والثلاثينيات . كان ساندبرج ثائرا بطبيعته ضد الصور الشعرية التقليدية الزاخرة بالمواقف الكلاسيكية والإيماءات القادمة من الماضى السحيق . بل إنه ثار أيضا ضد الصور المعقدة لأنها تحيل استمتاع القارئ بالقصيدة إلى مجرد معاناة مضنية قد تجعله يسأم العملية كلها ويصرف نظره عنها . والشعر – كما يقول ساندبرج فى تعريف آخر له –

عبارة عن صدى صوت يبحث عن ظل راقص لكى يشاركه فى الرقصة . فلا داعى لأن يجرى الشاعر وراء العبارات الطنانة ، والألفاظ الرنانة ، فالشعر مجرد اتحاد هامس بين الصدى والظل بعيدا عن شمس الحياة المحرقة . فى هذه ينافس ساندبرج هيمنجواى فى أسلوبه الهادئ الرزين الذى يعبر عن المواقف المصيرية بأبسط الألفاظ وأكثرها رقة وهدوءا واتزانا . فى قصيدة « الأيدى البيضاء » نقابل امرأة من ذلك النوع المسرف فى العاطفية وهى زوجة لصانع أطر للصور واللوحات فى مدينة أيوا . تضطرها الحياة إلى التقوقع داخل ذاتها ، فتكتب دراسات عن شعراء العصر الفيكتورى وتتقدم بها إلى أحد النوادى الأدبية المحلية . ولكن لا يفلح شىء فى هذا الوجود لكى يمنحها الإحساس بالقناعة والرضا ، لذلك تعود إلى المصحة العقلية التى سبق لها أن دخلتها قبل ذلك فى نفس العام . والقصيدة عبارة عن تجسيد درامى لهذه الشخصية دون أية محاولة من الشاعر للتعليق أو التحليل . يقول ساندبرج :

« بالأمس غسلت يديها سبعا وأربعين مرة
أثناء ساعات الصحو . .
وفى الليل كان نومها مضطربا بهواجس
جعلتها تحاول تنظيف يديها من بقع
تخيلتها وقد لصقت بيديها .
الآن وضع كبير الأطباء يده على ذقنه .
وعبر إصبعه المنحنى عن حيرته أمامها . . »

فى بعض قصائده الأخرى نلاحظ تأثر ساندبرج بالغنائية التى ميزت قصائد الشعراء الإيماجيين أو التصويريين ، وذلك على الرغم من مهاجمته لهذه المدرسة الشعرية . ففى قصيدة « الضباب » التى تعد من أنجح قصائده يقول :

« يهبط الضباب عند قدمى القطة الصغيرة
التى تجلس فى إطلالة على الميناء والمدينة
بينما الصمت يطبق عليها وعلى الكون
عندئذ تتحرك والحياة فى أقدامها » .

هذه الصورة الشعرية الزاخرة بالمعانى وظلالها وإيحاءاتها المتعددة ، دليل واضح على الخصوبة التى تتميز بها قصائد ساندبرج . هذا بالإضافة إلى التنويع من التقرير الصحفى إلى الموقف الدرامى إلى الرؤية الشعرية إلى الصورة المكثفة . لعل هذا يرجع إلى عدم تقيد ساندبرج بأية قوالب شعرية أو نظريات نقدية سابقة ، بل ترك موهبة الشعر على سجيتها تصقل نفسها من خلال المران والكتابة المستمرة . من هنا كانت أصالة ساندبرج وإضافته التى أفسحت له مكانا مرموقا فى تراث الشعر الأمريكى المعاصر .

٥٣ وليام ستايرون 53 William Styron

(١٩٢٥ - ....)

وليام ستايرون من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين استطاعوا الجمع بين المحلية والعالمية فى رواياتهم . نشأ فى ولاية فرجينيا وتأثر بقضايا الزنوج والعنصرية والعزلة الإقليمية التقليدية التى تطبق على أهالى الجنوب . لم يشذ ستايرون فى ذلك عن باقى أدباء الجنوب الأمريكى ، لكنه لم يشأ أن تستغرقه القضايا الفكرية المحلية بحيث تنأى برواياته عن المجال الإنسانى العالمى الرحب . فقد حرص على اختراق الظواهر الاجتماعية الطارئة لكى يصل إلى الجوهر الحقيقى الكامن فيها ، والمرتبط بالإنسان بصرف النظر عن الزمان والمكان . ساعده على ذلك الطاقة الشعرية الكامنة فى رواياته . فهو يؤمن أن الشعر روح تسرى فى كل الأعمال الفنية الناضجة حتى لو كانت مكتوبة نثرا كالرواية ، لأن الشعر أشمل وأسمى من مجرد النظم الذى يخضع للوزن والقافية . أدى هذا المنهج بستايرون إلى الاعتماد على التشكيل الموسيقى الذى يستخدم الليتموتيف أو الجملة اللحنية المميزة التى تبرز مع ظهور بعض الشخصيات المعينة . بالطبع كانت أداته الروائية فى استخدام هذا الليتموتيف متمثلة فى تقديم بعض الشخصيات التى يوحى وجودها بدلالات مقصودة فى المواقف الدرامية التى تحتويها .

أدى وعى ستايرون الحاد بإمكانات الشكل الفنى لرواياته إلى الخروج إلى نطاق العالمية برغم محلية المضمون الذى عالجه . لذلك تعد أول رواية له « أرقد فى الظلام » التى كتبها عام ١٩٥١ من أفضل الروايات الأمريكية التى كتبت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . ثم أكد مكانته الفنية بعد ذلك فى روايتيه التاليتين « الزحف الطويل » ١٩٥٢ ، و « اشعل هذا البيت نارا » ١٩٦٠ التى أثبت فيها براعته فى استخدام أدوات التشكيل الروائى . تقدم لنا الروايات الثلاث ثلاثة أنواع مختلفة من الأبطال تجسد العناصر الأساسية لمفهوم البطولة فى عصرنا هذا . ففى رواية « الزحف الطويل » نقابل الكابتن مانيكس ذلك البطل الروائى المتمرد الذى يوحى وجهه ذو الجرح القديم والشبيه بالذئب ، يوحى بالقلق أينما حل . فهو يتحدى سلطة قائد سفينته لأنه يكره أن

يتحول الإنسان من شخصية وكيان مستقل بذاته إلى مجرد رقم فى قائمة مليئة بالأرقام . يدرك مأساته عندما يرى نظرة الجميع إليه وكأنه معتوه ، فقد تحولت عملية البحث عن الذات إلى محاولة لا يقوم بها إلا مجنون . هذا هو مفهوم العصر لكيان الإنسان الذى طالما نادت الأديان والفلسفات الإنسانية باحترامه وتقديره . لا يعنى هذا إلا أن روح القطيع قد سيطرت على الجميع ، وأصبح الشاذ هو من يحاول تأكيد كيانه الذاتى الخاص به .

فى رواية « اشعل هذا البيت نارا » يتعمق ستايرون أكثر فى بلورة موقف الإنسان من هذا العصر ويقدم لنا مضمونا زاخرا بعناصر الجريمة والعقاب ، بعوامل الرعب التى تطارد الإنسان بسبب إحساسه بالذنب والتى تجعله يفقد طعم الحرية حتى إذا حصل عليها فيما بعد . وساعدت الأبعاد المتعددة لهذا الصراع الإنسانى على جعل الشكل الفنى للرواية يبدو مركبا ونابضا بالحياة المتدفقة . فلقد قرر بطل الرواية كاس كنسولفنج أن يبحث عن ذاته الحقيقية حتى ينقذ نفسه من العدم . وتحقيق الوجود هنا ليس معناه الفلسفى المطلق ، ولكنه يعنى الوجود المادى الحقيقى للإنسان على وجه هذه الأرض ، والذى لابد وأن ينتهى بعد فترة . وعلى الرغم من الفناء الذى يشكل المصير الحتمى لهذا الوجود فإنه من حق الإنسان أن يحققه بعيدا عن كل عوامل الضغط والإرهاب . ويعتقد كاس كنسولفنج أن الطريقة الوحيدة للهروب من العدم هى تحقيق الإنسان لكيانه ، فالمسألة ليست بالبساطة التى يتصورها البشر . فالوجود ليس مجرد تواجد على سطح الأرض لمدة معينة . لأن له من الأبعاد والأعماق والمعانى والدلالات ما يزيد على هذا المفهوم الضيق بمراحل كثيرة .

الخيال الشعرى :

لم يجنح ستايرون فى رواياته الثلاث إلى التجريدات الفلسفية والأفكار المطلقة ، بل استخدم إمكانات الفنان التى تتمثل فى رحابة الخيال وعمق الشعر . يبدو تأثير فوكنر عليه واضحا فى روايته الأولى بصفه خاصة ، لكنه تأثير إيجابى نظرا لتمكن ستايرون من أدواته الفنية بحيث أخضع هذا التأثير وغيره لحتميات الشكل الفنى عنده . بذلك كانت أعماله إضافة إلى التراث الروائى الذى أنتجه فوكنر ، ولم تكن مجرد تقليد لها . هذا على الرغم من أن روائيين آخرين مثل وليام همفرى لم يستطيعوا الفكاك من أسر فوكنر . أما ستايرون فقد رفض تماما التقيد بقضايا الملونين المحلية والمرتبطة بالجنوب الأمريكى كما فعل معظم معاصريه الجنوبيين . فنجده يقول عن روايته الأولى « أرقد فى الظلام » : « لن تجد فى الرواية إلا أشياء محددة وقليلة يمكن أن توصف بأنها جنوبية محلية . فقد استخدمت على سبيل المثال الزنوج كنغمات رئيسية أو ليتموتيف يمتد فى الرواية من أولها لآخرها ولكننى حرصت — وأرجو أن أكون قد نجحت — على أن تسلك شخصياتى سلوكا إنسانيا يمكن أن تسلكه فى أى مكان وزمان آخرين » .

يمكننا أن نذكر الملامح الجنوبية الأخرى فى رواياته ، مثل الأسلوب البلاغى فى السرد الروائى الذى يشبه لغة الإنجيل ، والصراع بين العقيدة الدينية الراسخة وتيارات الشك والقلق الوافدة مع التطور الاجتماعى الجديد ، والتناقضات العرقية والعنصرية بين البيض من ناحية والملونين والسود من ناحية أخرى ، والتصنيع الذى بدأ الزحف على الجنوب الزراعى التقليدى . . إلخ . ولكن مع الاعتراف بوجود كل هذه التأثيرات

الجنوبية فى روايات ستايرون ، إلا أنه يصب اهتمامه الأساسى على قوى الشر والكبت والإرهاب الكامنة فى النفس البشرية والتى كثيرا ما تصل بها إلى حافة التحلل وهاوية الموت . لذلك لا نجد مثلا فى روايته الأولى ضحية واحدة أساسية كما يحدث فى الروايات التقليدية ، بل كل الشخصيات الرئيسية هى ضحايا للظروف العاتية التى تطبق عليها من كل جانب . فالأب ميلتون لوفتيس وزوجته هيلين وابنتهما بيتون قد حبسوا كلهم داخل جدران مأساة أسرية ، تحول الحب فيها إلى إحساس جارف بالذنب ؛ لدرجة أن الشخصية التى تصر على البحث عن البراءة الطفولية المفتقدة لابد وأن يكون الموت نصيبها لأنها تبحث عن سراب قاتل سيؤدى بها إلى أن ترقد فى النهاية فى ظلام الأبدية . هذا ما يحدث تماما لكل الشخصيات ولكن الظلام لا يعم كل الأشياء بل هناك النور الخافت الذى يتوارى بين ذرات الرماد والتراب ، والذى يشع من شخصية بيتون التى تقول فى ختام الرواية : « عندما أصلى فإن صلاتى تصعد إلى السماء كنغمة دخان . ياربى إننى أموت ، هذا كل ما أعرفه ولكن ليس لى سواك يا أبى وحبيبى لكى أنتمى إليك ، بل أطير لأتمتع بدفء أحضانك . تحطمت نفسى فى هذا العالم المضطرب ، وانشطرت القشرة الخارجية الجميلة . قد أصعد إلى السماء فى وقت غير الآن ، ولكننى أرقد فى الظلام ومعى النور الخاص بى مشعا بين ذرات الرماد والتراب » .

بهذه النغمة تبدأ وتنتهى الرواية مما يدل على تلك المسحة المسيحية الصوفية التى تغلف مصير شخصيات ستايرون . فهى تبحث عن البراءة أو الطفولة فى عالم لا يعرف سوى المرارة والتعقيد . فإذا أخذنا مأساة بيتون على حدة فسنجد أن ستايرون يقدمها على ثلاثة مستويات : الأول اجتماعى ، والثانى عائلى ، والأخير خاص وشخصى . أما بالنسبة للمستوى الأول فنشعر أن المناظر أو المشاهد التى يقدمها الروائى من فرجينيا إنما يعنى بها أن هناك أشياء غير طبيعية تجرى فى هذا الإقليم . فقد فقدت الطبيعة الوحشية البريئة روحها المنعشة الخلابة بفعل المصانع ومستودعات النفط المتناثرة هنا وهناك . لكن لا يعنى هذا أن ستايرون من الروائيين الذين يبحثون عن خلاصهم بين أحضان الطبيعة ، فهو يرى أن للطبيعة قوى الفساد والفوضى الخاصة بها . أى أنها تعكس الطبيعة التى جبل عليها المجتمع فى الجنوب الأمريكى حيث التربة دموية وزاخرة بالإثم والشر كما يصفها ميلتون لابنه قبل ذهابه للالتحاق بالجامعة . ويؤكد له أن عليه أن يسير فى ممر ضيق خانق طويل قبل أن يصل إلى مصيره .

تتجسد الخلفية الاجتماعية فى المناظر المتتابعة مثل حفل الخطوبة الراقص الذى يقيمه آل لوفتيس ، وحفل زواج ابنهم ، واللقاءات المعتادة فى النادى الريفى ، وعلاقاتهم بآل كارترايت . . إلخ كل هذه المظاهر تؤكد الشخصية الصلبة العنيدة لمجتمع يرفض أن يتطور وأن يستنشق رياح التغيير . لكن الصراع الدرامى لا يتوقف عند هذه الصلابة العنيدة بل يتوازن بناء الرواية عندما يبرز العنصر الآخر المتمثل فى شخصية برجر الذى يقدم فلسفة المجتمع الجديد الذى يفرض نفسه بقوة وبعنف على المجتمع القديم ، فهو قادم من نيويورك ومعه كل قيم المجتمع الصناعى . يقول برجر لبيتون : إن من خصائص المجتمع الصناعى الجديد أن ينتج أسرا وعائلات قابلة للتحلل السريع ، فهذه هى حضارة الآلة وثقافتها . لكننا إذا قارناه بمجتمع الجنوب فسنجد أنه لا يتميز بنفس النفاق الاجتماعى ، والزيف الذى يضع المظاهر الخارجية فى مرتبة أهم من الأخلاقيات الحقيقية . فقد تخلص

مجتمع الشمال الصناعى من كل هذا لأنه لا يملك الوقت الكافى لمثل هذه القشور الجوفاء التى مازال مجتمع الجنوب الزراعى يتمسك بها وكأنها سر وجوده .

موقف الفرد من المجتمع :

يبلور ستايرون التطور فى المجتمع الجنوبى من خلال موقف ثلاثة أجيال منه . يمثل الجيل الأول أبو ميلتون بكل حكمته التقليدية وأقواله البليغة ، والجيل الثانى فى لوفتيس وزوجته وموقفها المتردد من التغيير . وحياتها التى أصابها العقم ، ثم يأتى الجيل الثالث فى شخصيتى بيتون وبرجر اللذين يجسدان المرارة التى تدمر القديم بحثا عن الخلاص الذى لم تتضح معالمه بعد . وإذا كان المجتمع الكبير مصابا بمثل هذا الفساد والتحلل . فمن الطبيعى أن يكون المجتمع الأسرى الصغير امتدادا عضويا له . فرواية « أرقد فى الظلام » زاخرة بالخيانة والحب الانتقامى . والصراع الخفى والكبت المتفجر . برغم الجو الأسرى المسيطر على سلوك الشخصيات التى تبدو بالغة بحكم السن فقط ، لكن سلوكها الواقعى يؤكد أنها لم تتجاوز مرحلة الطفولة بعد . فالرواية تحكى لنا قصة زوج يخون زوجته وعشيقة خائنة لزوجها ، وابنة لا تستطيع الحفاظ على وفائها تجاه الرجل الذى تزوجته . هناك أيضا قصة هيلين التى لا تحب إلا من تتحكم فيه ، ومودى التى لا تعنى سوى الجزء الطفولى فى شخصية زوجها ، وميلتون الذى تدفعه رغباته الحسية إلى الاعتداء على دوللى دون أن يشعر تجاهها بأية بادرة حب . وبيتون التى تبحث بجنون عن زوج يشبه أباها لإصابتها بعقدة اليكترا ، بينما تكن لأمها كل أحاسيس الحقد والمقت .

هذا هو المناخ العائلى الذى تتحرك فيه شخصيات ستايرون الذى لا يضع حدا فاصلا بين الخير والشر . فربما تكون البراءة سببا فى كل هذا الفساد المستشرى ، وربما يكون الحب الزائد عن الحد . فكل شىء فى هذا العالم يزيد عن حده ينقلب إلى ضده . أو كما يقول ميلتون : إن العواطف الجامحة المبالغ فيها لابد وأن تؤدى إلى سوء التفاهم والصراع غير المتوقع . وإذا لم تكن هناك روح التسامح والغفران فإن الانتقام يحل محلها . وما دام الانتقام قد حل فلابد أن يأتى الموت فى أعقابه . لذلك كان من الطبيعى أن تنتحر بيتون فى نهاية الرواية ، لأن الروح العدمية تسيطر على الرواية من أولها لآخرها . وأهم خصائص العدمية أنها مذهب ينظر إلى الوجود نظرة ديناميكية ، فمعنى الحياة يكمن فى اللحظة التى تفصل بين سكرات موت العالم القديم وصيحات ميلاد العالم الجديد ، وبين الأنقاض والبناء الذى لم يكتمل بعد . ولا مناص للأديب العدمى من أن يكون على درجة عالية من الوعى الاجتماعى من أجل بلورة الجديد بكل إيجابياته وسلبياته دون محاولة التبرير أو التجميل .

لعل ستايرون من الروائيين الذين ينطبق عليهم قول إرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » : إن العدمية ليست مجرد إبراز البشاعة والقسوة والعنف والقبح . فهذه مهمة سهلة للغاية قد يتمكن من القيام بها أى شخص ذو إدراك سليم . لكن الأديب العدمى هو الذى ينفذ من خلال البشاعة والقسوة إلى إرهاصات الميلاد الجديد . وبهذا يوضح أن العدم هو الوجه الآخر للوجود ولا يمكن الفصل بينهما لأن معنى كل منهما يكمن فى الآخر . وإذا كنا نستمتع بالوجود أو نحاول الاستمتاع به والحرص عليه فعلى الأقل يجب ألا نخاف من العدم ، بل إن معنى

الحياة نفسها يكمن فى التعرف عليه وليس فى تجاهله والهروب منه . هذه هى مهمة الأديب العدمى والتزامه تجاه عصره . وقد جسد ستايرون هذه الحقيقة فى نوعية العلاقة التى تربط الفرد بمجتمعه وبأسرته .

أما المستوى الثالث للصراع الدرامى بعد المجتمع والأسرة فيتمثل فى العلاقة التى تنشأ بين الفرد وبين كيانه الذاتى . من الواضح أن العلاقة العضوية بين الكيان الاجتماعى والكيان الذاتى للفرد تجعلها وجهين لعملة واحدة . فالحب هو الجحيم بعينه لأنه يتحول إلى مقايضة لشراء السعادة الشخصية لشقاء الآخرين ، أو أن يحب الإنسان دائما الشخص الذى لا يستحق الحب ولا يقدره . كل هذه العوامل المأسوية تتجسد فى المواقف الواحد بعد الآخر . فالفرصة الوحيدة المتاحة للإنسان هى فرصة ضائعة فى الوقت نفسه . ولا يجد الإنسان من يشكى إليه همه تعويضا عن الفرصة الضائعة ، وتكون النتيجة أن تعيش بيتون — على سبيل المثال — طوال عمرها فى حوار داخلى مع نفسها لا ينتهى . هذه العزلة بكل رموزها المتعددة تصور لنا السجن الذى تعيش فيه بيتون مع شعورها بالإثم والذنب ، وتطلعاتها الطفولية إلى الحرية . وتتحول حياتها إلى تيار متدفق من الذكريات التى لا تهرب منها إلا بالموت .

بمقارنة ستايرون بالأدباء الأمريكيين الذين نشأوا مثله فى الجنوب الأمريكى ، نجد أن الصورة التى قدمها تختلف تماما عن صورة الجنوب فى أدبهم . لم يعد تلك الأرض البكر ذات المراعى الشاسعة والخصوبة العذراء ، والقطعان التى ترعى هنا وهناك فى نعاس وطمأنينة . فالإنسان فى رواياتهم يستخدم ألفاظا وتعبيرات أبطال العصر الإليزابيثى . يستيقظ مع الفجر ، ويقضى يومه فى انطلاق وقوة ، ويهرع إلى مخدعه مع غروب الشمس ، ويرتكب من المعاصى ما لا يؤنب ضميره أو يصيبه بالإحساس بالذنب والإثم . أما فى روايات ستايرون فالصورة مختلفة تماما . فهناك غموض مأسوى ممزوج بالتهكم المرير الذى يغلف التجربة الإنسانية فى محاولتها الهروب من الهاوية السحيقة . فهى رؤية خاصة بستايرون لأنه لم يحاول تقليد من سبقوه أو الخضوع للقوالب التى تميزت بها أعمالهم . هذا لا ينطبق فقط على المضمون بل ينطبق أيضا على الشكل بحكم العلاقة العضوية بينهما .

بالنسبة للشكل الفنى فإن ستايرون يضيق المساحة المكانية التى تتحرك فيها الشخصيات حتى يشتعل الصراع بينها ويصل إلى أبعد مدى له ، بينما لا توجد حدود للمساحة الزمنية التى تصور كل شطحات الشخصيات وذكرياتها المتداعية من الماضى . كان المؤلف مرتبطا ببطلته بيتون التى شكلت أفكارها وتصرفاتها العمود الفقرى للمواقف ، وذلك حتى لا يخرج عن الحدود الجمالية لشكله الروائى ، وبخاصة أن الزمن فى الرواية ليس فى اطراد متسلسل وإنما يبدو متقطعا ومتناثرا ، والشخصيات لا تتكشف أمامنا من خلال تصرفاتها بقدر ما تتكشف من خلال الإطلال على ملامح ماضيها المختلفة (الفلاش باك) . بل إن التوغل يستمر فى ذكريات الماضى لدرجة أن الرواية تتحول فى أجزاء كثيرة إلى ذكريات داخل ذكريات من خلال خواطر متتابعة . فلا يمكن أن تصلح الحبكة التقليدية فى سرد العوامل التى أدت إلى مصير عائلة لوفتيس . فقد بدأت عوامل هذا المصير منذ ميلاد الشخصيات مما يعجز الروائى عن كتابة قصة شخصياته من المهد إلى اللحد .

بهذا الأسلوب الروائى لا يصبح عامل الزمن مجرد تتابع حتمى لكنه سلبى بحيث يكتفى بتسجيل عملية ارتكاب الإثم والتكفير عنه ، بل يتحول إلى عامل نشيط وإيجابى يوحى ويتنبأ بمصير الشخصيات ولكن فى

غموض يحاكى الغموض الأزلى والأبدى الذى ينطوى عليه الكون ذاته . ومع تقطيع التسلسل الزمنى وتجنبه التتابع التقليدى تتوازى أحاسيس الشخصيات ، وتتعارض مشاعرها بحيث تخلق نوعا من التعليق الفنى على بعضها البعض . فهناك معنى ثالث ينتج من التوازى والتعارض بين إحساسين أو موقفين لكل منهما معناه الخاص به . فالحياة أشمل وأكبر من أن تحتويها الشخصيات لأن الذى يحدث هو النقيض من ذلك تماما ، أى أن الحياة هى التى تحتوى الشخصيات والمواقف . ولا يستطيع الروائى أن يبلور هذه الحقيقة إلا من خلال العلاقات المتعارضة والخطوط المتوازية التى تمتد بين الشخصيات المختلفة . أما التركيز على الشخصيات فى حد ذاتها فإنه يحيل الرواية من عمل فنى متكامل إلى مجرد ذريعة مؤقتة لتقديم هذه الأنماط .

لم تقتصر هذه المستويات المتعددة على خلق الشخصيات فقط . بل انتقلت إلى أسلوب السرد الروائى ذاته . فلا يربط ستايرون نفسه بضمير المتكلم أو الغائب فقط ، بل ينتقل بين مختلف الضمائر حتى فى حالة المونولوج الداخلى لشخصياته . زاد هذا من حيرة القارئ الذى يتعين عليه أن يتسلح باليقظة الكاملة حتى لا تفلت خيوط الأحداث والمواقف من بين يديه . وأحيانا أخرى نرى الحدث الواحد من عدة زوايا متعددة تختلف باختلاف نظرة الشخصيات إليه . ولا مانع من أن يضيف الروائى نظرته الخاصة أيضا إلى ذلك . بل إن الروائى يمزج بين الواقع والوهم ، أو بين الحقيقة والخيال بحيث تتلاشى الحدود التقليدية بينهما . فيطغى الليل فجأة على النهار ، ويبتلع الظلام الضياء . وهذا يدل على أن ستايرون كان مؤمنا بأن الواقعية الفنية تختلف تماما عن الواقع الذى يحياه الناس . فالفن له قوانينه الخاصة به وعلى الأديب أن يستوعبها جيدا لتكون فى خدمة التشكيل الفنى لعمله . نجح ستايرون فى هذا إلى حد كبير ، والدليل على ذلك أنه حطم قيود المضمون المحلى الذى تناوله بالمعالجة الدرامية ، وتخلص فى الوقت نفسه من إسار التسجيل المؤقت لأحداث مضت . بذلك أنتج أدبا لا يخضع لحدود المكان أو قيود الزمان وهذه هى السمة المميزة لكل أدب إنسانى ناضج .

٥٤ جيرترود ستاين 54 Gertrude Stein

(١٨٧٤ - ١٩٤٦)

يرتبط اسم الأديبة الأمريكية جيرترود ستاين دائما بالتجديد وبكل ما هو طليعى فى الأدب بصفة خاصة والفن بصفة عامة ، فجعلت من نفسها راعية لكل أديب وفنان يحاول أن يتبع اتجاها لم يعرفه أحد من قبل مهما كان هذا الاتجاه فى منتهى الغرابة والشذوذ والغموض . ارتبط اسم جيرترود ستاين أيضا بالحياة الصاخبة التى لا تعرف لنفسها حدودا ، وكان الجنس من الملامح الأساس لهذه الحياة . لم تكن تعبأ بأى تقاليد أو معايير أخلاقية ؛ ولذلك اعتبرها كثير من معاصريها من المنحلين المنحرفين . نجد الغرابة نفسها فى كتاباتها وتلاعبها باستخدامات اللغة وألفاظها ؛ فقد كانت تحاول الوصول إلى المصادر الأولى للغة قبل أن تدخلها تعقيدات الحياة الحديثة . كانت تعتقد أن الوضوح الناصع الذى لا يحتمل اى لبس هدف كل كاتب ، لكنها لم تنجح إطلاقا فى تطبيق نظريتها هذه ؛ لأن كتاباتها - سواء الشعرية أو النثرية - كانت فى بعض الأحيان نموذجا للفوضى والاضطرابات وانعدام المعنى ؛ كما نجد مثلا فى ميلها إلى التكرار الذى لا يضيف أى معنى إلى الجملة على حين تظن أنه يصل إلى لب الحقيقة ! تقول فى إحدى جملها التكرارية : « الزهرة هى الزهرة عندما تكون زهرة ! » .

ولدت جيرترود ستاين فى مدينة ألجينى بولاية بنسلفانيا ، وتلقت تعليمها فى كلية رادكليف التابعة لجامعة هارفارد ، ثم انتقلت للدراسة فى كلية طب جون هوبكنز . ومنذعام ١٩٠٣ استقرت فى باريس التى سحرتها ، واعتقدت أنها المكان المناسب الذى تستطيع أن تمارس فيه حياتها كما تشاء ! وبالفعل ظلت بها إلى أن ماتت عام ١٩٤٦ . كان بيتها رقم ٢٧ فى شارع دى فليرو ملتقى الأدباء الفرنسيين والأمريكيين من كل حدب وصوب ، فقد بدأ المد الأدبى الأمريكى المعاصر بخروج كثير من الأدباء من ولاياتهم للطواف بمختلف بقاع العالم للتزود بالمعرفة والخبرة ، ولكن استقر المقام بمعظمهم فى باريس مثلما فعل هنرى ميللر وإيرنست هيمنجواى وشيروود

أندرسون وإزرا باوند : فمنذ مطالع القرن الحالى كانت باريس كعبة الفنانين والأدباء . وكان صالون جيرترود ستاين الأدبى أكبر دليل على هذه الظاهرة لدرجة أن بعض النقاد يعتقدون أن الملامح الأساس للأدب الأمريكى المعاصر تشكلت فى هذا الصالون الشهير .

بالطبع لم تكن جيرترود ستاين مجرد سيدة صالون أدبى ؛ كما أغرمت بذلك بعض سيدات المجتمع الفرنسى الأرستقراطى ، بل أصرت على أن تخوض فى معظم الاتجاهات الفنية والأدبية معتمدة فى ذلك على ثقتها المطلقة بنفسها ، وعلى خلفيتها الثقافية العريضة ، وعلى خبرتها ذات الجوانب المتعددة . فكما درست الأدب – تلقت تعليما طبيا . وكانت تلميذة نجيبة لوليام جيمس عالم النفس الشهير . بذلك جمعت بين دراسة وتشريح مخ الإنسان وبين السلوك النفسى الذى ينتج عن تكوينه بطريقة معينة . انعكست هذه الحصيلة الثقافية على أسلوبها الأدبى بحيث تميز بالجدة المبالغ فيها إلى حد الغرابة . وفشلت فى خلق جمهور عريض من القراء والمتذوقين . كانت شهرتها مدوية فقط بين المثقفين المغرمين بالتقاليع الجديدة وقلدها الكثير منهم فى كتاباته ، ولكن فشلت هذه التقاليع فى التحول إلى اتجاهات فنية متكاملة وراسخة . وإذا كان لها أثر عملى فيكمن فى تحريكها الحياة الأدبية وفتح نوافذها على كل ما هو جديد بدون عقد أو حساسيات .

كان أول إنجاز حقيقى لجيرترود ستاين إنما هو دراستها التى استمرت فى كتابتها من عام ١٩٠٦ إلى ١٩٠٨ تحت عنوان « نشأة الأمريكيين » وفيها قدمت تحليلا نفسيا لمكونات الشخصية الأمريكية ، ومنهجها الفكرى فى الحياة ، ولم تخف إعجابها بالعقلية الأمريكية التى لا تكاد تؤمن بالمستحيل . فى عام ١٩٠٩ كتبت « حياة ثلاثة من البشر » وفى عام ١٩١٥ « أزرار رقيقة » ثم نشرت كتاب « الإنشاء الأدبى كشرح للفكر » ١٩٢٦ ، و« كيف تكتب ؟ » ١٩٣١ ، و« ماتيس وبيكاسو وجيرترود ستاين » ١٩٣٣ . جمعت محاضراتها التى ألقتها فى أثناء وجودها فى الولايات المتحدة فى كتاب بعنوان « محاضرات فى أمريكا » عام ١٩٣٥ ؛ وكتبت دراسة تحليلية (للوحات) بيكاسو واتجاهاته عام ١٩٣٨ بعنوان « بيكاسو » ثم « برويزى وويلى » ١٩٤٦ . لم تشأ جيرترود ستاين أن تترك الموسيقى بدون أن تخوض فيها ، فكتبت أوبرا « أربعة من القديسين فى ثلاثة فصول » عام ١٩٣٤ ووضع ألحانها موسيقى أمريكى يدعى فيرجيل تومسون . جربت أيضا الكتابة للباليه فألفت باليه « باقة حفل الزواج » الذى وضع موسيقاه لورد بيرنرز الذى يعد أحد الأعمدة التى قام عليها باليه كوفنت جاردن الشهير .

أسلوبها الروائى :

حاولت جيرترود ستاين فى رواياتها محاولة لم تحدث من قبل ولن تحدث بعدها لاستحالتها ! عبر عن هذه الحقيقة إ . م . فورستر فى كتابه « ملامح الرواية » عندما قال : « من الواضح أن الحياة المحكومة بعنصر الزمن حياة كلها ذلة وضعة بحيث تبعث على تساؤلنا : هل يستطيع الروائى أن يمحو هذا العنصر من رواياته كما استطاع الصوفى أن يلغيه من تجاربه ، وأن يضع مكانها بديلا حيا لها ؟

لقد حاولت روائية واحدة أن تلغى الزمن من أعمالها ولكنها فشلت فى محاولتها هذه فشلا ذريعا . وفشلها هذا يلقننا درسا مفيدا : لقد فاقت جيرترود ستاين إميلى برونتى ، وستيرن ، وبروست فى أنها حطمت ساعتها

وسحقتها ثم بعثرت أجزاءها على العالم مثل أشلاء أوزيريس . وهى لم تفعل هذا بدافع الشر ، ولكن لغرض نبيل ! كانت تأمل أن تخلص القصص من طغيان الزمن وأن تعبر فيه عن الحياة بالقيم فقط لكنها فشلت ؛ لأن القصصى إذا تخلص تماما من الزمن فلن يستطيع أن يعبر عن شىء إطلاقا ! يمكننا أن نلحظ الهاوية التى تنزلق إليها فى رواياتها الأخيرة : فهى تريد أن تلغى هذا الوجه من أوجه الرواية ، ذلك التتابع الزمنى ، وأنا أشفق عليها ؛ فهى لن تستطيع أن تفعل هذا دون أن تلغى التتابع بين الجمل ، وهذا لن يتيسر دون إلغاء الترتيب بين الكلمات داخل الجمل أيضا ، الأمر الذى يتحتم معه إلغاء ترتيب الحروف والأصوات داخل الكلمات ! لذلك فهى تقف على حافة الهاوية ولكن ليس هناك ما يدعو للسخرية فى تجربة مثل تجربتها ؛ فهذه المحاولة أهم بكثير من إعادة كتابة « روايات ويفرلى » مرة أخرى » .

ويؤكد ا . م . فورستر فى ختام تحليله لمحاولة جيرترود ستاين أن التجربة مقدر لها الفشل برغم هدفها الأصيل ؛ فالتتابع الزمنى لا يمكن تحطيمه دون أن يجرف فى حطامه كل ما سيحل محله . وستصبح الرواية التى تعالج القيم فقط غير مفهومة ولا قيمة لها ! ويبدو أنها حتمية فنية أن تقص الرواية علينا حكاية بطريقة ما ، لكن من الواضح أن جيرترود ستاين كانت تلهث وراء التجريب والإغراء مهما كانت النتيجة غير موفقة عمليا . أرادت أن تحدث ثورة فكرية وأدبية وفنية وأن تثبت للعالم الغربى العريق حضاريا أن أمريكا قادرة على ابتكار الحركات والاتجاهات الجديدة بالرغم من عمرها القصير فى الحضارة .

اهتمت جيرترود ستاين أساسا باللغة لكى تؤكد أن الأمريكيين قادرون على التعامل مع اللغة الإنجليزية على مستوى الإنجليز أصحابها الأصليين . وعندما كان إيرنست هيمنجواى وشيروود أندرسون يترددان عليها فى مطلع شبابهما للتزود بنصائحها وخبراتها كانت تقول لهيمنجواى : « عليك أن تمارس تدريبات لغوية مستمرة مع التركيز الدائم حتى تصل إلى جوهر اللغة ، وتصبح طوع قلمك ؟ » ففى رأيها أن السبيل الوحيد للتمكن من ناصية اللغة يكمن فى التركيز على استعمالاتها المتعددة سواء بالنسبة للألفاظ أو الجمل أو التراكيب المختلفة . فهى بالنسبة للكاتب والأديب مثل أدوات الحرفة التى يستخدمها الصانع فى حرفته » .

تأثر هيمنجواى بنصائحها إلى حد كبير ، ولكن كان تفكيره عمليا بحيث طوع اللغة ووصل بها إلى مستوى من البساطة والسلاسة بحيث يمكن أن يطلق على أسلوبه الروائى « السهل الممتنع » فهو يستطيع التعبير عن أروع الانفعالات المعقدة فى أبسط التراكيب اللغوية وأسلسها ! ويبدو أن مكانة جيرترود ستاين فى الأدب الأمريكى المعاصر قد رسخت فقط بسبب اتجاهاتها الثورية ، وتأثيراتها المتعددة التى مارستها على بعض أعلام الأدب الأمريكى المعاصر . أما أعمالها الأدبية فى ذاتها فلا يمكن أن تفسح لها هذه المكانة التى حصلت عليها ؛ لذلك اتجهت أساسا إلى كتابة سيرتها الذاتية حتى تظل تجربتها الفنية والحياتية حية للأجيال التالية ولا يهم إذا كان اسم البطلة مستعارا فى هذه التراجم ، لأنه من الواضح أن جيرترود ستاين وضعت فيها عصارة حياتها .

السيرة الذاتية لأليس ب . توكلاس :

من أهم كتب جيرترود ستاين فى الترجمة الذاتية كتاب « السيرة الذاتية لأليس ب . توكلاس » الذى كتبته عام ١٩٣٣ ، وقد استعارت اسم صديقتها بكى تختفى خلفه ، تسرد فيه مراحل تطورها الأدبى والفكرى ، وقراءاتها الضخمة التى غطت تقريبا معظم فروع المعرفة الإنسانية وتجاربها المدرسية والأكاديمية فيما أسمته بالكتابة الأتوماتيكية ، ودراساتها السيكلوجية التى قامت بها تحت إشراف وليام جيمس ، كما أن أخاها ليوستاين ناقد الفن الحديث ساعدها فى تهذيب ذوقها الفنى وخاصة بالنسبة للفنون التشكيلية . هذا يبدو بوضوح فى مجموعتها الضخمة من (اللوحات) العالمية . أثر هذا بدوره على أسلوبها الأدبى وحاولت أن تطبق فى رواياتها وأشعارها ما فعله صديقها الحميم بيكاسو فى لوحاته الشهيرة . كانت تؤمن بوحدة الفنون ، وأن الفنان الذى يغلق على نفسه أبواب نوع واحد من الفن – يحكم على نفسه بالإعدام ! فلابد له من روافد متنوعة من الفنون الأخرى ؛ لكى تثرى الفن الذى تخصص فيه . وكما كانت لوحات بيكاسو أعمالا إبداعية لا تمت إلى تقليد الحياة أو تصويرها فوتوغرافيا بصلة – كذلك كانت جيرترود ستاين تؤكد دائما أن اللغة التى يستخدمها الأديب فى كتاباته ليست تقليدا للأصوات أو الألوان أو المشاعر ؛ لأنها إبداع فكرى وخلق فنى قائم بذاته .

وعلى الرغم من استقرارها فى باريس منذ عام ١٩٠٣ حتى وفاتها عام ١٩٤٦ فإنها لم تفقد اعتزازها بأمريكيتها على الإطلاق ، بل كانت تعتقد أنها سفيرة الفكر الأمريكى إلى عاصمة النور . وكانت لها نظرية غريبة فى هذا المضمار وهى أن أمريكا هى أعرق وأقدم بلد فى العالم طالما أنها سبقت العالم كله حضاريا منذ مطلع القرن العشرين ! فالحضارة فى رأيها – لا تقاس بالقدم والكم ، لكنها تقاس بالانتشار والكيف . وليست هذه هى عقدة جيرترود ستاين وحدها ، بل عقدة الأمريكيين كلهم عندما يدركون أن جذورهم الحضارية لم تنبت منذ القدم على أرضهم ، لكنها قدمت مع المهاجرين من جميع أرجاء المعمورة ، وامتزجت لكى تشكل أحدث حضارة مادية عرفها الإنسان .

من الطبيعى أن يرفض الناشرون التعاون مع كاتبة مثل جيرترود ستاين بهذه الغرابة والشذوذ ؛ فحرص الناشر على جمهور القراء صادر عن حرصه على رأس ماله ولا يمكن أن يفرط فيه بوضع نفسه تحت رحمة شطحات جيرترود ستاين ! لكنها لم تيئس ودخلت فى معارك متعددة مع ناشرين كثيرين . وكانت تعلل عدم إقبال الناشرين عليها بأن عبقريتها لا يمكن أن يدرك أبعادها هؤلاء الناشرون ! وطالما قالت عن نفسها إنها المحور الذى يدور حوله الأدب الحديث كله ، وأن شهرتها انحصرت فقط بين دوائر المثقفين ، لأنها لم تفكر فى يوم من الأيام أن تكتب لدغدغة غرائز رجل الشارع ! من هنا جاءت فكرتها التى تقول : إن « اللغة تَكُون ولا تصف » فالكاتب الذى يعجز عن إيجاد الجديد والغريب بل الشاذ من الأفكار والمشاعر عليه أن يكسر قلمه ويبحث عن مهنة أخرى تناسب عقليته التقليدية ! وكلما تقدمت السن بجيرترود ستاين كانت تتوغل فى التجريب والإغراب . لذلك تعد قصصها الأولى من أمثال « الأشياء كما هى » عام ١٩٠٣ – لكنها نشرت بعد وفاتها كذلك قصة « حياة ثلاثة من البشر » عام ١٩٠٥ – نشرت عام ١٩٠٩ – تعد من أفضل قصصها وأسلسها لأن تنظيم المعانى

والأفكار والألفاظ كان الطابع المميز لها .

لكن الإغراب بدأ فى كتابها « نشأة الأمريكيين » الذى قدمت فيه دراسة شبه موسوعية للكيان النفسى والعقلى لأمتها . وجدت جيرترود فى المضمون الضخم فرصة لإبراز كل اتجاهاتها فى التجريب اللغوى والإغراب الفكرى ، ولإظهار براعتها فى التحليل النفسى ، وتتبع كل الدوافع الخفية واللاواعية المتحكمة فى الشخصية الأمريكية . وقد بدا القارئ مبهورا ومذهولا أمام هذا العالم الغريب المتشابك ، لكن مع توغله داخل الصفحات تحول الإنبهار والذهول إلى عدم استيعاب لما يقرؤه ، مما أدى به إلى الشعور بالإجهاد والملل وإلقاء الكتاب جانبا فى النهاية ! أدركت جيرترود هذه الحقيقة فى مرحلة متأخرة وحاولت أن تجعل من حاستها النقدية رقيبا على شطحاتها اللغوية حتى تلتزم فى كتاباتها بأكبر قدر ممكن من البناء والتنظيم . فالانسياب اللغوى والتدفق الفكرى ميزتان إذا أحسن استغلالها فى حدود الأدوات المنظمة لها من أجل بناء متناسق يسهل إدراكه وتذوقه . لكن المحصلة النهائية لإنجازات جيرترود ستاين لم تكن لمصلحتها . فعلى الرغم من ضخامة إنتاجها الأدبى والنقدى الذى طبعته جامعة ييل فى ثمانية مجلدات ، فإن مكانتها فى الأدب الأمريكى المعاصر ستظل قائمة فقط بفضل كتابيها فى السيرة الذاتية : « السيرة الذاتية لأليس ب . توكلاس » و « السيرة الذاتية لكل إنسان » ١٩٣٧ . فى هذين الكتابين نجد كل مواهبها الأدبية من تلاعب بالأفكار إلى سرعة البديهة ، إلى كشف آفاق جديدة فى اللغة والفن والحياة ! فقد كانت حياتها الشخصية المثيرة والخصبة نموذجا لهذه الاكتشافات المتتابعة .

وإذا كانت معايير النقد الحديث تحتم الاهتمام بالأعمال الأدبية للكاتب بصرف النظر عن حياته الشخصية وميوله الذاتية — فإنه من الصعب تطبيق هذه المعايير على جيرترود ستاين . كانت حياتها الشخصية فى أحيان كثيرة أهم من إنجازاتها الأدبية ؛ لذلك ستظل فى تاريخ الأدب الأمريكى من الشخصيات التى أثرت فى جيلها والأجيال التى تلتها وليست من الشخصيات التى أنتجت : فعلى الرغم من سلاسة نثرها وبساطته فإن التدفق الجامح للتراكيب اللغوية المستحدثة جعله يبدو معقدا للقارئ العادى على الأقل . كان من الصعب التفريق بين نثرها فى قصصها وشعرها فى قصائدها . ويبدو أثرها واضحا فى غرام أدباء الخمسينيات فى أمريكا بمزج النثر بالشعر حتى يستفيد كل منهما بإمكانات الآخر التعبيرية ، بل أصبح هذا المزج فيما بعد سمة من سمات الأدب العالمى المعاصر . بذلك أثبتت جيرترود ستاين أن الأدباء الأمريكيين المحدثين قادرون على التأثير فى اتجاهات الأدب فى بلاد الحضارة العريقة .

٥٥ جون ستاينبك — 55 John Steinbeck

(١٩٠٢ - ١٩٦٨)

يعد جون ستاينبك من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين استطاعوا نقل البيئة الإقليمية الأمريكية لكي يتذوقها القارئ العالمي من خلال قوالب وأشكال روائية مبتكرة . لم يكن ارتباطه بالبيئة المحلية سببا فى إنغلاقه على نفسه فنيا ، وكتابته لروايات لايتذوقها إلا القارئ الأمريكى ، فقد رأى العالم كله من خلال مدينة مونتيرى الصغيرة فى كاليفورنيا ، لذلك فالقارئ يتتبع أبطاله وشخصياته فى صراعهم مع ظروف البيئة المحلية ، كما لو كان متتبعا لصراع الإنسان القدرى مع أحوال الكون والوجود ! هذا الاتجاه الإنسانى الأصيل أهله للحصول على جائزة بوليتزر الأدبية الأمريكية عام ١٩٤٠ وبعدها بعشرين سنة فاز بجائزة نوبل العالمية فى الأدب عام ١٩٦٠ . لكن تحمسه لكل ماهو أمريكى جعله يتورط فى خطأ فاحش فى أخريات أيامه كاد أن يشوه صورته الإنسانية والعالمية المشرقة : فقد دعته وكالة المخابرات الأمريكية لزيارة فيتنام عام ١٩٦٧ لرؤية الجنود الأمريكيين وهم يخاربون معركتهم الخاسرة ضد الوطنيين الفيتناميين وكان التورط الأمريكى فى فيتنام فى طريقه إلى بلوغ القمة . واستقل ستاينبك طائرة من طائرات السلاح الجوى الأمريكى لمشاهدة إحدى الطلعات الجوية ضد مراكز الفدائيين الفيتناميين وعاد بعدها ستاينبك ليصف هذه الطلعة ويقول : إن أصابع المقاتل الجوى الأمريكى على مفاتيح إسقاط القنابل كانت مثل أصابع عازف البيانو الماهر الذى يعزف أعظم كونشرتو فى العصر الحديث ! وبالطبع ثارت كل الأقلام المتحررة ضد ستاينبك فى جميع أنحاء العالم . ومع هذا فنحن لانستطيع أن ننكر مكانة ستاينبك الأدبية بسبب تصريح أهوج ألقاه فى أخريات حياته !

ولد ستاينبك عام ١٩٠٢ فى كاليفورنيا التى لم تفارق صورها ذهنه طوال حياته الأدبية مما جعلها تشكل الخلفية الوصفية لكل رواياته . وهى الخلفية التى لم تكن مجرد نسيج زخرفى ، بل كانت ذات تأثير فعال فى تفكير شخصياته وسلوكها . بمعنى آخر كانت كاليفورنيا المضمون الرئيسى الذى استمد منه ستاينبك مادة كل رواياته .

يبدو أن ستاينبك لم يكن يهدف بصفة متعمدة لكى يشتغل بحرفة الأدب ، فقد تلقى تعليمه بجامعة ستانفورد ، واشتغل بعدة حرف ووظائف متواضعة قبل أن يشرع فى شق طريقه كروائى ، ومن الممكن أن نقول : إن إلحاح إحساسه العميق بكاليفورنيا عليه ربما اضطره إلى التعبير عن نفسه أدبيا ، فاكتشف موهبته الأدبية التى أثبتت وجودها فى معظم الأعمال التى كتبها بعد ذلك ، هذا بالإضافة إلى فشله فى معظم الأعمال التى أسندت إليه ، ومنها وظيفة مراسل صحفى فى نيويورك . كل هذه العوامل ساعدت على دفعه إلى حرفة الأدب التى وجد فى نفسه ميلا خاصا إليها

بدأ ستاينبك حياته الأدبية بكتابة رواية «كأس من ذهب» عام ١٩٢٩ وكانت تدور حول حياة السيرهنرى مورجان القرصان البحرى الشهير الذى دوت شهرته الآفاق فى القرن السابع عشر . لكن هذا الاتجاه الذى يستمد مضمونه من التاريخ لم يستمر بعد ذلك فى روايات ستاينبك المتعاقبة التى استمدت مضمونها من صراعات الفلاحين والأجراء الكادحين فى منطقة كاليفورنيا وهى الروايات التى اكتسبت شهرة عالمية ، ولاقت نجاحا كبيرا مما جعل اسم ستاينبك يلمع بين أسماء إيرنست هيمنجواى ووليام فوكنر وف . سكوت فتزجيرالد .

الإنجازات الروائية :

بدأت سلسلة الإنجازات الروائية لستاينبك برواية « تورتيلا فلات » التى كتبها عام ١٩٣٥ وفيها يصف حياة الفلاحين الذين يستوطنون مدينة مونتيرى بكل ماتحمله هذه الحياة من مباهج وعبرات ، وآمال وآلام ، وضحكات ودموع . يشكل التهكم المرير الهادئ النغمة المميزة للرواية بصفة عامة ؛ ويتميز السرد الروائى بنوع من الانسيابية التى تمزج الشخصية بالخلفية وحلاوة الحياة بمرارة الصراع فى وحدة فنية من ابتكار ستاينبك . فهو لا يتقيد بالأشكال الروائية التى سبقته بل يترك الرواية بين يديه تشكل نفسها بنفسها ، لذلك فمن الصعب العثور على انحناءات بارزة أو نتوءات حادة فى الشكل الفنى لروايته مما جنبها بعضا من الافتعال والتصنع برغم التدخل الشخصى للكاتب بتعليقاته التى ضاعفت من إحساس القارئ بوجهة نظر الروائى وتعاطفه مع الفلاحين الكادحين من خلال إدارته للحوار ، وتطويره للشخصيات ، وهى شخصيات عادية جدًّا برغم بذور البطولة المأسوية الكامنة داخلها .

يقول ستاينبك فى تقديمه لرواية «تورتيلا فلات» : إنه يهدف إلى تسجيل سلسلة من القصص التى تدور حول بطله دانى ورفاقه على حقيقتها قبل أن تنتشر انتشارا كبيرا ، وتؤخذ فيما بعد على أنها أساطير صرفة ! كانت مأساة بطله أنه يجسد مباهج عدم تحمل المسئولية ، لذلك يقدم ستاينبك من خلاله صورة واقعية لبطل مزيف ، لكنه لاينتمي إلى هالة أبطال الأساطير القديمة البراقة . وبطل ستاينبك ليس مزيفا فقط ، لأنه محدود القدرة والكفاءة بل لأنه عاجز أيضا عن إدراك أوجه النقص التى تعتور كيانه هذه السمة المأسوية تطغى على الرواية كلها برغم روح الفكاهة التى تبدو فى الظاهر ! فهى ملحمة تدور حول هزيمة الإنسان الفوضوى الذى لا يخضع لقانون الحياة ونظامها . والشيء الذى لايتغير يموت ، وهذا المبدأ ينطبق على المجتمعات ، كما أنه ينطبق على الأفراد ؛ فلا وجود فى هذه الحياة للإنسان اليائس المستكين الذى يحاول أن يفلسف التواكل على أنه مذهب

أصيل من مذاهب الحياة !

في عام ١٩٣٦ كتب ستاينبك رواية «المعركة المشكوك فيها» فكانت سببا في حيرة شديدة أصابت النقاد ، لأنها تختلف في منهجها الروائي اختلافا بينا وروايات ستاينبك السابقة عليها . وعلى الرغم من أنها تصف دور المحرضين الشيوعيين في إضراب زراعي فإنها لاتعد رواية تقدمية يسارية بالمفهوم العقائدي ، فهي لاتمجد بطولات البروليتاريا ، بل إن ستاينبك نفسه يصر على أنه لم يقصد من روايته أن تكون منشور دعاية ساذجة ، لأنها لاتدور أساسا حول الإضراب الذي يعد مجرد مسألة ذات أهمية عابرة ، أوأهمية محلية لاغير ، كما أنها ليست عملا يبحث عن الحلول للمشكلات التي تتناولها بالسرد الروائي .

يقول الناقد وارين فرنش في كتابه عن جون ستاينبك : إنه ربما أسيء فهم رواية « المعركة المشكوك فيها » لأنها أول رواية طويلة لستاينبك كتبت بأسلوب موضوعي بسيط واضح ، ذلك الأسلوب الذي أتقنه في قصصه القصيرة في مجموعة « المهر الأحمر » والذي استخدمه في أغلب رواياته الهامة فيما بعد . تمتاز الرواية بخلوها التام من تعليقات المؤلف ، إذ أن ستاينبك قدم وجهة نظره بأسلوب أكثر صرامة وفنية وإحكاما من الأسلوب الذي استعمله في رواياته السابقة ، فالقارئ لايرى ولايسمع إلا مايراه ويسمعه جيم نولان من اللحظة التي يقرر فيها أن يقدم خدماته للشيوعيين حتى وفاته وعلى الرغم من أن الأضواء تسلط أحيانا على قطاعات مختلفة من الفلاحين المضربين عن جمع الفاكهة ، فإن جيم لايغيب مطلقا عن مسرح الأحداث .

وستاينبك من الروائيين المؤمنين بكرامة الفرد وإنسانيته ، لذلك فموقفه ضد الشيوعية واضح في الرواية ، ويفصح عنه من خلال حديث الطبيب بيرتون مع جيم عندما يقول له : إنك لاتستطيع أن تبني الشيء العنيف إلابالعنف ! و بيرتون طبيب يتطوع لمساعدة المضربين ، وهو أكثر الشخصيات المثيرة للإعجاب في هذه الرواية ، ولايصعب على القارئ ملاحظة تعاطف الروائي معه .

يرى ستاينبك أن المحرضين لايميلون إلى العنف فقط ، بل إنهم يرفضون أي تفكير منطقي في المعنى الحقيقي الذي ينطوي عليه موقفهم ، ذلك يتضح في قول بيرتون لجيم : إنكم جميعا تغضبون عندما يصل إلى مسامعكم أي سؤال . ويرى ستاينبك أيضا أنه يتحتم على رواد الفكر أن يكونوا قادرين على إدراك حقيقة الأهداف الثورية التي يسعون إليها من أجل تغيير المجتمع ، ولكن الشيوعيين في كل روايات ستاينبك على عداء متواصل مع التفكير المنطقي مثلما نجد في شخصية بنجي في رواية « إلى إله مجهول » وداني في « تورتيلا فلات » وجيم في «المعركة المشكوك فيها» ، لايقف ستاينبك ضد الشيوعية فقط ، بل ضد كل شكل من أشكال التعصب للفكرة الحزبية المجردة التي تنتهك الكرامة الإنسانية وأية معركة يخوضها المتعصبون هي « معركة مشكوك فيها » .

عن الفئران والرجال :

في عام ١٩٣٧ كتب ستاينبك رواية «عن الفئران والرجال» وهي تدور حول حياة اثنين من فلاحي الأرض الأجراء : ليني الفلاح الأبله ذي البنية القوية والهائلة ، وصديقه جورج الذي نذر نفسه لرعايته . تعد رواية «عن الفئران والرجال» التحفة الأدبية التي جلبت المال والشهرة والتقدير لستاينبك ، فهي الرواية

التى وجد فيها ستاينبك الشكل الذى كان يكافح فى سبيل الوصول إليه ، وهو الطريقة الموضوعية للسرد الروائى . وهى فى الحقيقة مسرحية وضعت فى قالب روائى ، وامتازت بالكمال الفنى فيما يختص بالبناء ذى السرد المركب الذى لانلاحظه بوضوح فى روايات ستاينبك وقصصه السابقة .

على الرغم من الأحداث المأسوية التى نقابلها فى « عن الفئران والرجال » فإنها ليست مأساة بالمفهوم التقليدى ، فهى ملهاة تدور حول انتصار إرادة البقاء التى لايقف أمامها حائل ، بمعنى أنها لاتجسد هزيمة الإنسان فى مواجهة الطبيعة التى لاترحم ، لكنها تقص حكاية الإنسان المنتصر دائما على الطبيعة برغم آلامه المبرحة ، هذه الآلام مصدرها إصرار الإنسان على ارتباطه بأحلام العظمة وتميزه على غيره من البشر . يوضح الناقد بيتر ليسكا فى كتابه « عالم جون ستاينبك الكبير » أن رواية « عن الفئران والرجال » تتناول فارسا من طبقة أدنى ، وشخصا تحت الرعاية يشتركان فى حلم لايمكن أن يتحقق لافتقاد الشخص الأخير إلى المقدرة العقلية التى تجعله يدرك مدى قوته وثباته فى مواجهة الإغراء . ومن السهل للقارئ أن يلحظ حاجة ليني الواضحة إلى جورج ، كما يلحظ حاجة جورج إلى ليني وإن كانت أقل وضوحا فإنها لاتقل عنها شدة . يقول جورج فى حكمه الصريح على نفسه : « لست على قدر كبير من الذكاء وإلا فاقمت بتعبئة الشعير فى الزكائب لقاء خمسين دولار بالإضافة إلى الإقامة الشاملة . ولوكنت على قدر محدود من الذكاء لكنت الآن من أصحاب المزارع الصغيرة » .

من الواضح أن جورج فى حاجة إلى ليني لسبب آخر غير مجرد تبرير فشله الشخصى : فجورج لايقوم على حماية ليني ورعايته ، وإنما يوجهه ويسيطر عليه فقط ! إن ليني لايتكلم إلا باذن من جورج ! ولاشك فى أن جورج يسيطر على ليني لكى يحميه من ارتكاب أفعال لايمكن أن يكون مسئولا عنها بسبب قصوره العقلى ، لكن جورج ليس بالراعى الذى يكرس حياته كلها فى التفكير من أجل غيره بل إنه يكتسب الإحساس بقوته الشخصية من إصدار الأوامر إلى ليني .

أما رواية «أعناب الغضب» التى كتبها ستاينبك عام ١٩٣٩ فتمثل قمة تعاطفه الإنسانى والفنى مع مأساة الأخير الذى يعمل فى أرض لن تعود عليه بأية منفعة شخصية ، فهى ملحمة تجسد حياة عائلة مهاجرة من فلاحى أوكلاهوما وهروبها من الظروف القاسية التى فرضت عليها البحث عن الأرض الموعودة التى تعلقت بها أمالها لكن خيبة الأمل كانت فى إنتظارها أيضا فى تلك الأرض الموعودة فى كاليفورنيا . ونظرا للواقعية الساخنة التى كتبت بها الرواية فقد أثارت جدلا كبيرا بين النقاد الذين طالما قارنوها برواية «كوخ العم توم» الشهيرة ، لكن بعضهم إتهمه بالإسراف فى الرومانسية العاطفية ، وبالمبالغة فى الواقعية الميلودرامية .

والجدل الذى أثارته هذه الرواية لايرجع فقط إلى مضمونها المثير ، لكنه يرجع أيضا إلى شكلها غير التقليدى ، فقد أزعجت الفصول الاعتراضية أوالمتداخلة القراء الذين تعودوا الشكل التقليدى للسرد . أما النقاد الذين يهتمون بالوحدة العضوية للقصة فلايمكن أن يرحبوا بطريقة ستاينبك فى تقطيع أوصال السرد الرئيسى بإدخال أجزاء لاتضيف شيئا مباشرا وجديدا إلى قصة آل جود ! ولكن يجب ألانأخذ الموضوع بهذه البساطة ، لأننا إذا تعمقنا فى البناء الدرامى للرواية فلن نجد أى انحراف فى هذه الفصول المتداخلة عن مجرى السرد الرئيسى . يحلل الناقد بيترليسكا فى كتابه « عالم جون ستاينبك الكبير » المنهج الدرامى الذى يربط الفصول

المتداخلة بالأحداث الرئيسية فى قصة آل جود ، فيقول : إنها أسلوب لتكرار تفاصيل معينة بعناية مرسومة ومقصودة وليس مجرد تكرار للموضوعات العامة فقط ، فكل فصل من فصول آل جود يتزاوج هو والفصل المتداخل الذى يسبقه ، ويوضح كلاهما الموقف نفسه فيتناول أحدهما الظروف بوجه عام ، ويتناول الآخر التأثير الذى تمارسه هذه الظروف على آل جود بصفة خاصة .

أما المقارنة التقليدية بين « أعناب الغضب » و « كوخ العم توم » فتدل على سوء فهم لكلا الروائيين. فعلى الرغم من ان كلا من هاربيت ستو وجون ستاينبك قد حاول إثارة القراء ضد شرور فى المجتمع بالفعل فقد اتخذ كل منهما مواقف مختلفة تمام الاختلاف فى مواجهة هذه الشرور ووسائل علاجها الصحيحة . نادت هاربيت ستوبثورية ملتهبة إلى الغاء نظام الرق الفاسد ، لأنها كانت تعتقد - كما أوضحت فى خاتمة الرواية - أنه نظام فاسد فى جوهره ويتحتم القضاء عليه ، أى أنها كانت تحض مباشرة على الفضيلة ، وقصدت بذلك إلى تهديد الذين أمعنوا فى مخالفة التعاليم المسيحية بعقاب سماوى . أما ستاينبك فكان كثير الشك فى دور الفنان الذى يقوم بالوعظ والإرشاد والتوجيه والتهديد لقرائه ، لذلك فهو يتبع طريقا مختلفا ، ولا يهاجم النظام القائم ، لأن الثورة الجذرية فى نظره ربما أتت بنتائج مناقضة تماما للأهداف التى قصدت إليها ، فهو يؤيد الإصلاح والتغيير السلمى والتدريجى مع النظر إلى أن البقاء دائما للأصلح .

أفول القمر :

فى عام ١٩٤٢ نشر ستاينبك أول رواية له تتخذ من الحرب العالمية مضمونا لها ، وقد أثارت رواية « أفول القمر » ضجة قد تزيد عن تلك التى أثارتها « أعناب الغضب » ، من قبل ، وهاجمها بعض النقاد من أمثال جيمس ثيربر على أساس أن شكلها مصاب بالتصنع والافتعال . وأن مضمونها زاخر بمهادنة النازية ! ولكن عندما انتهت حمى الحرب واستقرت الآراء الموضوعية أجمع النقاد على أن رواية « أفول القمر » كانت فاشلة إلى حد ما كدعاية سياسية وكرواية فنية على حد سواء . لعل شهرتها ترجع إلى روح الحرية التى تسرى فيها ، والتى تثير إعجاب كل المفكرين الأحرار .

كانت رواية « أفول القمر » قد ألفت لكى تمسرح مباشرة مثل رواية « عن الفئران والرجال » ، ومع ذلك فإنها تفتقر إلى الإحساس بالحركة الحتمية الكاسحة فى مواجهة كارثة عاتية لا تمكن مقاومتها . وهو الإحساس الذى تميزت به روايات ستاينبك السابقة . إننا نشعر بشخصية عظيمة واحدة هى شخصية العمدة أوردن الذى يزداد هيبة ويتحرك بعظمة نحو مصير لا يستحقه . ومع ذلك فإن الكاتب لا يركز عليه إلا نادرا . لعل الخطأ الفنى الذى ارتكبه ستاينبك تركز فى فشله فى أن يوائم بين لغزى الذى يرمى إليه وبين الحبكة . فإذا طبقنا منهج ١٠١ . ريتشاردز فى النقد فإن ستاينبك فشل فى خلق العلاقة العضوية بين الوسيلة التى تتمثل فى السرد وبين المضمون أوالرسالة التى يريد الكاتب أن يوصلها إلى القارئ .

فى عام ١٩٤٤ كتب ستاينبك رواية « كانيرى رو » التى قال عنها للناقد بيتر ليسكا : إنه كتبها كمهرب له من حالة الانقباض التى كان يعانى منها بسبب الحرب ، لكن ليس من المفروض أن نأخذ كلام ستاينبك على

علاته لأنه من السخف أن نخلط بين روايته هذه ذات الأسلوب الساخر المتقن وبين الآلاف من روايات الهروب الساذجة التي كتبت خصيصا لتنشر مسلسلة فى المجلات ، ولتريح أعصاب القراء ، وتؤكد لهم أن الدنيا مازالت بخير برغم أهوال الحرب التي مازالت مشتعلة على قدم وساق . وقد أطلق ستاينبك نفسه على روايته تعبيرا ذا دلالة محددة عندما قال عنها : إنها قطعة شهية المظهر وسامة المخبر ! : أى أنها رواية جادة تحمل فى طياتها رسالة موجهة إلى عالم سقط فى براثن أخطائه وخطاياه .

لكن اهتمام ستاينبك البالغ برسالته الموجهة إلى القراء من خلال روايته أصاب البناء الدرامى لها بثغرات وفجوات شوهت كثيرا من جماله وتناسقه . فكان من السهل على القارئ ملاحظة الجهد الذى بالغ ستاينبك فى القيام به لإبراز هذه الآراء . والعجيب أنه لم يهتم أحد – سواء من النقاد أو القراء – بهذه الآراء التى اعتبرها ستاينبك الهدف الأساسى من روايته ، وهى الآراء التى لاتعدو أن تكون تلخيصا للاتهامات التى وجهها من قبل إلى المجتمع فى رواياته الأولى ؛ فهو يهاجم دائما رغبة الإنسان الملحة فى الحصول على المكانة الاجتماعية المحترمة ؛ لأنها رغبة غالبا ماتدفع الإنسان لكى يلهث لاغتصاب استقرار غير طبيعى لحياته ، وفى أثناء هذا تسيطر القسوة الوحشية على فكره وسلوكه تجاه الآخرين ! يبدو هذا واضحا فى «كانيرى رو» عندما يقول دوك بطل الرواية لأحد ضيوفه «قد يبدو من الغرابة والشذوذ بالنسبة لى أن الصفات التى نعجب بها فى الناس – وهى الطيبة والكرم والصراحة والأمانة والفهم والإحساس – صفات ملازمة للفشل فى نظامنا الاجتماعى ! وأن تلك الصفات التى نمقتها مثل القسوة والجشع وحب التملك والضعة وتمجيد الذات والمصلحة الشخصية إنما هى من خصائص النجاح بلامنازع ! وبينما يعجب الناس بالصفات الأولى فإنهم يلهثون وراء ثمار الأخرى ! » .

تلك هى التنويعة الرئيسة فى معظم روايات ستاينبك . إنه يركز على هذا التناقض الساخر الذى تنهض عليه الحياة الإنسانية ، فالإنسان فى نظره حيوان زاخر بالتناقضات الفاضحة وخصوصا عندما يدعى الإعجاب بشىء ثم يسعى إلى الحصول على شىء آخر مختلف تماما ، لكن الحياة لاترحم الإنسان عندما يرتكب هذه الحماقات والتناقضات . فإذا بحثنا عن الصراع والإحباط والفشل الذى يصيب الإنسان فسنجد أنه يتمثل بمنتهى الوضوح فى التناقض بين مايقوله وبين مايفعله .

جرب ستاينبك مرة أخرى فى «كانيرى رو» طريقة مركبة فى السرد الروائى ، وعلى الرغم من الحفاوة البالغة التى قوبلت بها من جمهور القراء على أساس أنها إحدى كلاسيكيات الكوميديا الأمريكية الحديثة – فإن ستاينبك لم يكن راضيا ، لأن أحدا لم يدرك حقيقة الحرفية الفنية التى كتبت بها ، فقد اعتبرها الجميع مجموعة من الأحداث المسلية والطريفة غير وثيقة الصلة العضوية . وربما كان هذا الظن يرجع إلى بناء الرواية المحير الذى لايحتوى على الحبكة الروائية التقليدية : فالمحاولات التى قام بها عدد من سكان كانيرى رو ، فى مونتيرى بكاليفورنيا ليكرموا دوك – صاحب معمل ويسترن البيولوجى – بإقامة حفلة له ، قد وفرت عمودا فقريا للرواية لم يدركه القراء ، لأن القصة الأساس لاتتمشى مع حركة الحبكة التقليدية فى ارتفاعها البطىء نحو قمة العقدة ثم انخفاضها السريع نحو الخاتمة . فى كانيرى رو ، تتوقف الحبكة من آن لآخر عن طريق الفصول المتداخلة التى تعلق على الحركة كما وجدنا من قبل فى «أعناب الغضب» .

يضيق بنا المجال للتعرض لكل روايات ستاينبك وقصصه القصيرة من أمثال « مراعى السماء » عام ١٩٣٢ ، و « إلى إله مجهول » ، و « المهر الأحمر » ١٩٣٣ ، و « الوادى الطويل » ١٩٣٨ ، و « الأتوبيس الطوالى » ١٩٤٧ ، و« الوهج المتألق » ١٩٥٠ ، و « شرق عدن » ١٩٥٢ ، و « الخميس العذب » ١٩٥٤ ، و « شتاء سخطنا » ١٩٦١ . لكن ماتقدم من تحليل سريع يمكن أن يلقى أضواء على هذه الأعمال وخاصة أن منهج الكاتب لايتغير كثيراً من عمل إلى آخر وإلا فقد أسلوبه المتميز وشخصيته الفنية المتفردة . وكان ستاينبك من الروائيين ذوى الأسلوب الذى يمكن التعرف عليه من أول صفحة من صفحات رواياته .

٥٦ هاريت بيتشرستو Harriet Beecher Stowe 56

(١٨١١ - ١٨٩٦)

هاريت بيتشرستو روائية أمريكية استطاعت أن ترسخ مكانتها فى الأدب الأمريكى بفضل واحدة فقط من رواياتها التى مازالت تقرأ حتى الآن ، وأكدت فى الوقت نفسه خلود صاحبتها فى هذا المجال . هذه الرواية هى «كوخ العم توم» التى نشرت مسلسلة لأول مرة عام ١٨٥١ ، ثم فى كتاب فى العام التالى . وقد حازت شهرة عالمية ، وتركت أثرا كبيرا فى الفكر الإنسانى فى النصف الثانى من القرن الماضى لدرجة أنه عندما زارت مسز ستوإبراهام لنكولن فى البيت الأبيض ، قال لها الرئيس الأمريكى فى مزيج من المزاح والجدية إن الرواية كانت السبب المؤدى إلى الحرب الأهلية . أثبتت لأهل الشمال أن الرق نظام يتنافى مع أبسط المبادئ الإنسانية ، أما الجنوب فكان ينضح بالكراهية للرواية ولصاحبتها . ولم يحدث من قبل أن أثرت رواية فى تفكير الناس وسلوكهم كما فعلت هذه الرواية التى تعد جزءا حيا من التراث الأمريكى ، والتى ترجمت إلى عدد لايحصى من اللغات .

ولدت هاريت بيتشرستو فى مدينة ليتشفيلد بولاية كونيتكت لأحد رعاة الكنيسة المشهورين . كما تزوجت أيضا من كاهن له مكانة مبجلة بين رجال الدين . كانت حياتها الفكرية قد أصيبت بانفصام لعدة سنوات بسبب إعجابها بالفلسفة التطهرية « البيوريتانية » وفى الوقت نفسه رفضها لقسوتها وصرامتها . ولم يحدث أن انقادت وراء الجو المحافظ الذى عاشت فيه ، بل احتفظت باستقلالها الفكرى الذى أدى بها إلى ولوج عالم الأدب الصاخب بكل التيارات الفكرية المتعارضة ، تحول هذا الاستقلال إلى نوع من الثورة الفكرية التى بلغت قمتها فى «كوخ العم توم» . لكن لم تخل الرواية من ثغرات تاريخية ، ونتوءات اجتماعية ، وأخطاء فنية ، بل إن بعض النقاد قال : بأن الروايات الأخرى التى كتبتها مسز ستوترتفع درجات كثيرة عن «كوخ العم توم» إذا ماقورنت بها من الناحية الفنية . وقد حازت أعمالها الأخرى على الإعجاب والاحترام على أساس ريادتها فى مجال الأدب الإقليمى المحلى الذى يحاول الخروج بقضاياه الإنسانية إلى المجال العالمى . ويقال : إن هذه

الروايات من أفضل ماكتب عن ولاية نيو إنجلاند . ومع ذلك لم تحصل على أية شهرة ، فالقارئ العادى لم يسمع مثلا عن رواية « إغراء الكاهن » ١٨٥٩ ، أو « أهالى المدينة القديمة » ١٨٦٩ .

عندما بلغت هارييت الثالثة عشرة من عمرها اصطحبتها أختها إلى مدرسة البنات ، وفى العام التالى أثبتت جدارتها العملية وإستطاعت القيام بتدريس الفلسفة الاخلاقية فى نفس المدرسة ، فى عام ١٨٣٤ كتبت أول قصة لها وحازت جائزة فى مسابقة للقصة كان إدجار آلان بو من المشتركين فيها . كانت القصة بعنوان « العم لوط » ونشرت فى مجلة «وسترن» الشهرية . وفى عام ١٨٣٥ عندما كانت تقوم بالتدريس فى سينسناتى نشرت كتابا فى الجغرافيا . وفى العام التالى تزوجت من كالفن ستو فأصبح اسمها هارييت بيتشر ستو ، بعد أن كان هارييت بيتشر فقط . لعب زوجها دورا هاما فى حياتها عندما أدرك قيمة موهبتها الأدبية ، وحثها على الاستمرار فى الكتابة . فقد كان محبا للثقافة والمعرفة بحكم عمله أستاذا للاهوت بكلية باودوين منذ عام ١٨٤٨ .

ذات صباح كانت مسز ستو تصلى فى كنيسة مدينة برونزويك بولاية مين ، وفجأة رأت فيما يشبه الرؤيا عبدا أسود ذا شعر أبيض وأسمال بالية وهو يجلد بالسياط فى قسوة لانظير لها . فى مساء نفس اليوم بدأت مسز ستو روايتها الشهيرة التى جلبت لها من الشهرة والثروة مالم تتوقعه أبدا . أصبحت من أعمدة الرواية الأمريكية الناشئة . فى عام ١٨٥٣ زارت أوروبا مع زوجها ، واستقبلا استقبالا باهرا ، وأحيطا بالإعجاب والتقدير حيثما حلا . انتهزت مسز ستو الفرصة فزارت أرملة اللورد بايرون وعبرت عن رأيها بصراحة فى زوجها وهو رأى لم يكن فى صالحه على الإطلاق ، ونشرته فى مقالة بعنوان « القصة الحقيقية لحياة مدام بايرون » ١٨٦٩ ، وتبعتها بكتاب بعنوان « دفاع عن مدام بايرون » ١٨٧٠ ، لم تؤثر التهم التى وجهتها مسز ستو إلى لورد بايرون وعلى رأسها ممارسة الجنس مع المحارم ، على المكانة المرموقة التى حصلت عليها بين مثقفى إنجلترا وخاصة بعد زيارتها .

عندما أوشكت الحرب الأهلية على الانتهاء نزحت عائلة ستو إلى بلدة ماندارين بفلوريدا حيث بذلت مسز ستو أقصى مافى وسعها لكى ترفع من الروح المعنوية لأهالى الجنوب ، وخاصة الزنوج منهم بعد أن طحنتهم الحرب . فى أثناء الفترة التى عاشتها هناك كتبت أعمالا عدة تشمل وصفا روائيا للمناظر المحلية التى وقعت عيناها عليها كما فى «أوراق النخيل الصغير» ١٨٧٣ ، وهو نفس العام الذى عادت فيه مع أسرتها إلى نيوإنجلاند حيث أسست منزلا فى هارتفورد كرست فيه حياتها للكتابة ، كانت تكتب أحيانا بالاسم المستعار كريستوفر كراوفيلد . من أعمالها «الماى فلاور أو مناظر وشخصيات وسط أبناء المهاجرين» ١٨٤٣ ، و «المرشد إلى كوخ العم توم» ١٨٥٣ ، و «ذكريات مشمسة من بلاد أجنبية» ١٨٥٤ ، و «قصائد دينية» ١٨٦٧ ، و «نساؤنا الشهيرات» ١٨٨٤ ، و «دريد» التى وصفت بأنها قصة مستنقع الرعب العظيم ١٨٥٦ ، وكانت هجوما كاسحا آخر على نظام الرق .

من الطبيعى أن نتوقع لبعض كتاباتها أن تكون من باب السيرة الذاتية ، مثل « عزيزى تشارلى وما العمل معه » ١٨٥٨ ، و « نحن وجيراننا » ١٨٧٥ ، يعتبر معظم النقاد أن أفضل كتبها هى التى تستمد مادتها من الحياة فى نيوإنجلاند ، ومن خبرتها الشخصية بهذه الحياة . من هذه الأعمال «إغراء الكاهن» ١٨٥٩ ، و « لؤلؤة

الجزيرة» ١٨٦٢ ، و«أهالى المدينة القديمة» ١٨٦٩ ، و«قصص المدفأة» ١٨٧٢ ، و«سكان بوجانوك» ١٨٧٨ . يبدو أنها درست الأساطير المحلية والحواديت الشعبية كما تجلت موهبتها الأصيلة فى الرسم المرح للشخصيات ، واستطاعت أن تستخرج من صبا زوجها مادة خصبة للذكريات .

من العيوب الواضحة فى أسلوب مسز ستو أن تلجأ إلى التكرار والإطناب كثيرا ، مما يؤثر على التركيز والتكثيف عندها . كذلك فإنها لاتملك ناصية اللغة فيما يتصل بتركيب الجمل ، وعلم المعانى . وأحيانا تصاب مقدرتها على الوصف والتحليل بالغموض وعدم الدقة . وعندما تصل المواقف فى رواياتها إلى قمة درامية مكثفة فإنها تعجز عن استغلالها الاستغلال الفنى المناسب بل تبدو وكأنها مجرد هاوية غير متمكنة من أسرار الصنعة . ومع ذلك فنحن نغفر لها هذه الهنات والأخطاء لأن تدفق السرد الروائى عندها يجتاح فى طريقه كل ما من شأنه أن يشوه الصورة النهائية لأعمالها كما نجد بصفة خاصة فى «كوخ العم توم» التى يجدر بنا أن نلم بها إلمامة سريعة للتعرف على خصائص فن الرواية عند هارييت بيتشر ستو .

تدور الفكرة الرئيسية للرواية حول عبد زنجى أمريكى يدعى العم توم يمر بمراحل متعددة وقاسية من المعاناة والعذاب والألم . وهذه كلها عوامل تضيف إلى شخصيته هالات من الوقار والكبرياء والصمود . كان مصدر هذا العذاب يانكى أبيض يدعى سيمون ليجرى تصل به القسوة إلى جلد العم توم حتى الموت . لكن الرواية لاتقتصر على هذا العمود الفقرى من الأحداث ، بل تقدم لنا بانوراما عريضة لحياة الجنوب الأمريكى من خلال شخصيات متعددة ومتنوعة مثل إيفا الصغيرة ابنة السيدة أوجستين سان كلير التى تمتلك العم توم الذى كرس حياته لخدمة ابنتها فى حب وصفاء وإخلاص ، ومثل الفتاة المولدة إليزا . والصبى الزنجى الشقى توبسى ، ومس أوفيليا العانس التى تمثل الحياة الجافة فى نيوانجلاند ، وماركس صائد العبيد .

من الواضح أن هذه الشخصيات تركت بصماتها فيما بعد على شخصيات الروايات الكثيرة التى كتبت فى مطلع هذا القرن . ويبدو أنه ليس فى استطاعة روائى أمريكى أن يقدم شخصية زنجية فى أعماله دون أن يتأثر بزنوج هارييت بيتشر ستو .

من المناظر التى لاتنسى فى رواية «كوخ العم توم» المنظر الذى تصف فيه المؤلفة موت إيفا الصغيرة وهو منظر زاخر بكل الأحاسيس الإنسانية المتعارضة والمتناغمة . كذلك المنظر الذى تهرب فيه إليزا فوق الجليد حاملة ولدها هارى ، بينما زوجها فى أعقابها ولكن عن طريق آخر حتى يتمكنا من تضليل صائدى العبيد الذين شرعوا فى اقتفاء أثرهما . تمثلت الخلفية الوصفية لكل هذه الأحداث فى مزارع القطن وغيره من المحاصيل التى أنتجها أصحاب الأراضى البيض فى كانتكى ولويزيانا ، واستخدموا فيها العبيد لكى يستخرجوا كل مايمكن أن تأتى به . لايهم فى ذلك حياة العبيد التى كانت تقل فى القيمة عن حياة الدواب والماشية . كان قلم مسز ستو ناضحا بكل العطف والحب والحنان سواء للزنوج أو لأهالى الجنوب . زخرت المناظر بالألوان الجذابة واللقطات الحية التى رأينا فيها الشخصيات على حقيقتها بعيدا عن النظرات السائدة فى تلك الأيام وخاصة عند أهالى الشمال . كان كل هم مسز ستو أن تصل إلى نظرة موضوعية تجاه القضية كلها .

كانت مسز ستو فى منتهى الحذر من دعاة التفرقة العنصرية الذين أصابتهم فى مقتل بروايتها هذه . أدى هذا

بها إلى كتابة « المرشد إلى كوخ العم توم » لكى توضح بالبراهين والأسانيد أنها أخذت المناظر والشخصيات والأفكار مما يدور فعلا فى الحياة ولم تدع شيئا من خيالها على سبيل الإثارة وتهييج المشاعر . أعادت نفس المحاولة فى كتابها « دريد : أوقصة مستنقع الرعب العظيم » الذى ناقشت فيه نظام الرق من وجهات نظر متعددة وجديدة ؛ وأعادت فيه إظهار شخصيات رواياتها الأولى ولكن بأسماء جديدة . بل إنها قالت للذين أظهروا لها العداء ، إن الله عز وجل هو الذى كتب « كوخ العم توم » ولم تكن هى سوى الوسيلة التى كتبت الإملاء . كانت تقصد بهذا أن الله لا يمكن أن يرضى عن نظام يستعبد فيه إنسان أخاه الإنسان إلى درجة القضاء على حياته .

لم يقتصر أثر « كوخ العم توم » على محاربة نظام الرق والاستعباد فى أمريكا فقط ، بل امتد ليشمل معظم مناطق الرق فى العالم كله . وعندما قرأها الناقد إدموند ويلسون عام ١٩٥٠ كتب يقول : إنها عمل يثير فى داخل القارئ أحدث ماوصل إليه الذكاء الاجتماعى . فقد نظرت إلى المضمون الفكرى نظرة إنسانية موضوعية لا تنحاز إلى أى طرف تحت وطأة الظروف المؤقتة . وهذا مايجب أن يتوافر فى أى عمل أدبى ناضج . وعلى الرغم من أن هارييت بيتشر ستو لم تكن واعية ومدركة تماما لضرورات الشكل الفنى التى حتمتها معايير النقد الحديث ، إلا أنها قدمت إضافة ضخمة إلى تراث الرواية الأمريكية بصفة خاصة ، والرواية العالمية بصفة عامة . لم تكن الأخطاء الفنية التى وقعت فيها سوى أخطاء الرواد العظام الذين يكتبون بلاخلفية ضخمة من التقاليد الراسخة .

٥٧ والاس ستيفنز 57 Wallace Stevens

(١٨٧٩ - ١٩٥٥)

يعتبر والاس ستيفنز من كبار شعراء أمريكا المعاصرين . حقق لنفسه مكانة فى الصفوف الأولى على الرغم من أنه لم يفكر يوما فى احتراف الشعر . كان يقرض الشعر فقط فى أوقات فراغه باعتباره هوايته المفضلة التى يلجأ إليها بعيدا عن مشاغل العمل اليومى . وآمن بأن الهواية هى الوسيلة الوحيدة التى يمكن للفنان أن يقدم بها أفضل إنتاج أدبى له . ولو أصبح الشعر أو أى فن آخر مجرد احتراف فإنه بذلك يترك مجال الإبداع الفنى إلى ميدان الصنعة . صحيح أن الصنعة تشكل جزءا حيويا من عملية الخلق الفنى ، لكنها ليست كل شىء . فهناك الموهبة التى تصقلها الخبرة والثقافة والمران المستمر ، وهذه الموهبة لا تنمو وتتطور إلا فى ظل الهواية . وإذا نظرنا إلى كبار الشعراء والفنانين الذين عاشوا من أقلامهم وأعمالهم سنجد أن الهواية كانت تلعب دورا كبيرا فى انتاجهم على الرغم من احترافهم الصريح . يعتقد ستيفنز أنه لا يعيب الشاعر أن يمارس مهنة أخرى يكتسب منها رزقه طالما أنها تتيح له وقت الفراغ اللازم لممارسة هوايته المحببة . فعلاقة الفنان الهاوى بعمله هى علاقة حب خالصة بينما ينظر المحترف إلى إنتاجه الفنى فى ظل اعتبارات متعددة بعضها لا يمت إلى الفن بصلة .

ولد والاس ستيفنز فى بنسيلفانيا ، تلقى تعليمه فى مدرسة الحقوق التابعة لجامعة هارفارد أولا ثم جامعة نيويورك . مارس مهنة المحاماة بالفعل ، وشغل وظيفة نائب رئيس إحدى شركات التأمين الكبرى . ظل حريصا على ممارسة مهنته بينما استمر فى قرض الشعر حتى حاز جائزة بوليتزر عام ١٩٥٥ أى فى نفس العام الذى شهد وفاته فى هارتفورد بولاية كونيتيكت . فاز بالجائزة بعد صدور ديوانه الشعرى الكامل عام ١٩٥٤ والذى جمع فيه قصائده التى اشتهر بها ابتداء من قصائد ديوان « التناغم » ١٩٢٣ حتى ديوان « أطياف الخريف » ١٩٥٠ . كانت حصيلته الشعرية عبارة عن ستة دواوين غير قصائده ومقالاته ومحاولاته المسرحية التى نشرت عام ١٩٥٧ بعد وفاته بعنوان « ما بعد الرحيل » .

اشتهر ستيفنز بين شعراء أمريكا بقدرته الفائقة على تحويل الأفكار الجافة ، والقوالب الصماء ، والمنطق الصارم إلى مضمون شعرى من الطراز الأول ، ويحمل فى طياته كل انفعالات الوجدان وتناقضات النفس البشرية . كان ابتكار ستيفنز أساسا فى مجال المضمون واستخدام اللغة ، لكنه التزم إلى حد كبير بالأشكال والأوزان الشائعة للقصيدة . كانت اهتماماته الفلسفية معاصرة للثورة التشكيلية أو الإيماجية التى أحدثها الشعراء من أمثال إزرا باوند وت . س إليوت وإيمى لويل وبدأت قبل الحرب العالمية الأولى . وهى الثورة التى قالت : إن الشاعر يتكلم بالصورة وليس من خلال الكلمة . لكن لم يتأثر شعر ستيفنز إلى حد كبير بهذه الثورة لميله إلى استخدام الإمكانات الموجودة فعلا للقصيدة . كان يعتقد أنها قادرة على استيعاب كل أفكار وأحاسيس الشاعر مهما كانت جديدة أو غريبة .

تراوح المضمون الشعرى عند ستيفنز بين إحياء مواقف التاريخ واستلهام روح العصر . لكنه كان يختلف عن إليوت وباوند فى أنه كان يجهد نفسه فى البحث عن إجابات وحلول لقضايا الإنسان المعاصر . وطبقا لمعايير النقد الحديث فهذه ليست مهمة الشاعر التى تقتصر على بلورة رؤيته تجاه الكون والعالم والأحياء . ويبدو أن اهتمامه الأساسى بالمضمون الفكرى لشعره ، أدى به إلى التوغل فى قضايا قد تكون من اختصاص الفيلسوف أو المفكر الاجتماعى . ولو أنه اهتم بالقضايا الفنية المرتبطة بالابتكار فى مجال الشكل لما أجهد نفسه فى البحث على الإجابات والحلول .

استخدامات اللغة الشعرية :

اعتبر ستيفنز اللغة الشعرية المادة التى يجب على كل شاعر أن يصوغها طبقا لنوعيات المضامين التى يتناولها بالمعالجة الشعرية . تميز استخدام ستيفنز للغة الشعر باللجوء إلى المبالغة البلاغية ، والإغراب التعبيرى برغم أنه اعتمد على الألفاظ والتعبيرات التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية . ولعل الإضافة الحقيقية لستيفنز فى روح الكوميديا التى يدمجها فى قصائده مضافا إليها خلفية ثقافية عريضة تنأى بها عن مجالات الشعر الشعبى . وأول شىء يلاحظه القارئ فى قصائد ستيفنز أنه يرتب الكلمات بنظام معين خاص به . وهذه سمة الشعراء الكبار الذين تتحول اللغة العادية إلى لغة جديدة كل الجدة بين أيديهم . لم يكن ستيفنز من الشعراء الذين يسلسون القياد لعقلهم الباطن بل كان واعيا ومدركا تماما لاستخدامات كل الأدوات الشعرية وبالذات فى مجال اللغة أكثر منها فى مجال الوزن والقافية . وقد لبست قصائده كل أثواب الجدة والحداثة بسبب اعتماده على اللغة العادية المعاصرة وتجنبه لكل التعبيرات والقوالب التقليدية التى غالبا ما تسلب القصيدة روحها ونبضها .

لم يلهث ستيفنز وراء التأنق اللفظى بل كثيرا ما تعمد أن يصدم القارئ بعناوين وجمل مثل : « الضفادع تأكل الفراشات . الحيات تلتهم الضفادع . الخنازير تزدرد الحيات . البشر يبتلعون الخنازير » وفى عناوين أخرى مثل : « شبحان فى ليلة بنفسجية خصبة » ، و « زخارف وردية لأشجار الموز » و « إمبراطور الآيس كريم » و « نظارة عمى » ، وجمل أخرى من هذا النوع الغريب كما نجد فى افتتاحية قصيدة « الترنيمة المتأخرة من سفح الجبل » والتى يقول فيها :

« أيتها السيدة ، فلتكشفى عن رأسك ، ولتقذفى بغطائها

فالنجوم تسطع على جبين الكون غير الموجود ! ! . » .

لعل الترجمة العربية لهذين البيتين لا تبين مدى الإغراب الذى يلجأ إليه ستيفنز فى تركيبه الشاذ للجمل لدرجة أن القارئ يعجز فى بعض الأحيان عن إدراك المعنى الذى يقصده الشاعر . وقد يؤدى هذا الإغراب إلى مواقف كوميدية يهدف إليها ستيفنز من خلال التناقضات التى تجسد اللامعنى فى حياتنا وتبرز هذه المواقف إذا ما تمعنا فى الأسلوب الذى يرتب به ستيفنز ألفاظه ، وبدون هذا التمعن الواعى تبدو قصائده فى منتهى السطحية بل والسخافة . من هنا كانت شعبيته بين المثقفين أكثر منها بين الجمهور العادى الذى لا يملك الوقت أو الصبر لكى يستخرج ما بين السطور والألفاظ . لكن الإغراب ليس السمة الوحيدة المميزة لشعر ستيفنز لأنه يعتمد على مزج العادى بالشاذ ، والشائع بالمجهول ، والمتوقع بغير المتوقع .

يبدو أن ستيفنز تأثر بالمدرسة الشعرية التى تزعمها إليوت وباوند من حيث الاعتماد على التلميح دون التصريح ، والتجسيد دون التجريد ، والمعادل الموضوعى دون التعبير المباشر . فلا نجد فكرة واحدة محددة بأسلوب مباشر فى قصائده . وكما يقول فى إحدى قصائده فإنه توجد ثلاث عشرة زاوية للنظر منها إلى طائر البلبل . وقد ضمن ستيفنز اتجاهاته النقدية فى قصائده التى تدور حول منهج تأليف القصيدة واستخداماتها المتعددة كما نجد فى قصيدة : « الإنسان يحمل الشىء » التى تبدأ كالآتى :

« لابد أن تقاوم القصيدة ذكاء الإنسان

ولا تستسلم له إلا بعد إثبات نجاحها » .

وتنتهى القصيدة بقول ستيفنز :

« لابد أن نحمل أفكارنا على كاهلنا طوال الليل

حتى يبزغ الفجر وتبدو كل الأشياء

ناصعة فى وضح النهار البارد » .

فى كثير من قصائده يصف ستيفنز تجربة الشاعر التى يمر بها ويعانى منها على أمل أن يصل إلى جوهر الأشياء فى النهاية . فنجده يختم قصيدة « الترنيمة المتأخرة من سفح الجبل » بقوله : « لقد اقترب منى ظل عالم خارجى لم نصل إليه من قبل . كان قد جسد فى قصيدته – كما فى معظم قصائده – تجربة فناء الذات الإنسانية فى الذات الكونية ، وكيف يجد الإنسان ذاته بالتخلص منها . كانت هذه النزعة الصوفية سببا فى الغموض الذى يخيم على قصائده ، فالأشياء تفقد خصائصها المميزة والمتعارف عليها مما يحتم على القارئ أن يشحذ تفكيره لكى يكتشف لها الخصائص التى تتمشى مع طبيعة القصيدة . فالخصائص التقليدية خصائص نسبية تتغير مفاهيمها من فرد لآخر ، أما خصائص الأشياء داخل القصيدة فمطلقة ولذلك تتميز بالغموض والشمول شأنها فى ذلك شأن كل المطلقات الميتافيزيقية فى حياتنا . يعتقد ستيفنز أنه بوصول القارئ إلى هذه الخصائص المطلقة ، فإنه يصل إلى جوهر القصيدة وبالتالى إلى جوهر الأشياء . فالشعر عنده ليس مجرد موسيقى تتغنى بعواطف الشاعر الذاتية بل تجسد هروب الشاعر من ذاته كما يقول فى القصيدة التالية :

« نحن لا نتكلم عن ذواتنا فى القصائد

فذواتنا لا تخرج عن نطاق المفردات والمقاطع

أما القصائد فتنبع من الكلام الذى لا تقوله ذواتنا » .

يبحث ستيفنز عن تجسيد للكون بأكمله من خلال طاقة الخيال والتخيل الكامنة عند الشاعر ، لكن المعضلة التى تواجه الشاعر أن الكون غير قابل للتجسيد المطلق بسبب تغيره المستمر الذى يحيط كل الأشياء بالغموض ، ويلفها بالضباب . ومع ذلك فهذا الكون النسبى المادى قادر على التسبيح بقدرة الخالق المطلقة . ولا عجب فى هذا فقد تعود الإنسان على إدراك المطلق من خلال النسبى ، والمستمر من خلال المؤقت ، والخالد من خلال الفانى . يستشهد ستيفنز فى إحدى قصائده بالطقوس المسيحية التى تجعل من سر تناول جسد المسيح ودمه فى الكنيسة طريقا إلى الاتحاد مع الذات العليا الأزلية والأبدية . فيقول :

« إنه ليس بخمر ذلك الذى نشربه ! !

« إنه ليس بخبز ذلك الذى نأكله ! ! » .

لكنها اتحاد مع ذات المسيح ، وفناء فى الذات العليا وهروب من قيود العالم المادى فى الوقت نفسه . فحياة الروح على هذه الأرض المادية الفانية معادلة مستحيلة التحقيق بصفة مستمرة ، وعلى الإنسان أن ينطلق دائما من إسار المادة إلى عالم الروح واضعا فى اعتباره أنه لكى يدرك الروح لابد وأن يمر بالمادة أولا . يعد هذا المضمون الفلسفى النغمة الأساس التى ترددت فى معظم دواوين وأشعار ستيفنز كما نجد فى « التناغم » ١٩٢٣ ، و « أفكار من نظام الكون » ١٩٣٦ ، و « الرجل ذو القيثارة الزرقاء » ١٩٣٧ ، و « أجزاء من عالم آخر » ١٩٤٢ ، و « الانتقال إلى الصيف » ١٩٤٧ ، و « أطياف الخريف » ١٩٥٠ . وقد عبر عن فكرة المادة والروح نفسها فى كتاب جمع فيه مقالاته عام ١٩٥١ بعنوان « الملاك الضرورى » .

المضمون الفلسفى :

كان هذا المضمون الفلسفى فى شعر ستيفنز يشكل مادة صعبة الهضم بالنسبة للقارئ العادى ، بحكم أنه يحتمل تفسيرات متعددة ومعقدة وغامضة . لكن يقول النقاد : إنه لو توافر القارئ على قراءة الأعمال الكاملة لستيفنز فسيمكنه إدراك كل الرموز والظلال ، لأنه سيتوغل فى عالمه ، وسيفهم كل المفاتيح المؤدية إلى الاستيعاب الصحيح . فعلى الرغم من الاستخدامات الغريبة للغة ، والصور الشعرية المغرقة فى الإغراب والخيال ، فإن تحرر قصائد ستيفنز من المنطق الصارم للأشياء التقليدية سيمكن القارئ من اكتشاف المعنى الشامل لأشعاره ، وهو معنى تقليدى وشائع إلى حد بعيد . ومتى استوعب القارئ هذا المعنى فسيفك كل الرموز المرتبطة بالاستعارات والتشبيهات والصور ، عندئذ سيصبح ستيفنز أكثر سلاسة وسهولة من شعراء آخرين مثل إزرا باوند وت .س . إليوت . فالمعنى الرئيسى والمضمون المفضل لديه يتمثلان فى أسبقية الخيال الخلاق على المادة ، وفى هذه الفكرة تكمن طبيعة الشعر والرمز ، كما تكمن طبيعة الوجود طبقا للمفهوم المسيحى : « فى البدء كانت الكلمه » .

يعتقد ستيفنز أنه إذا أدرك الإنسان أبعاد هذه المقولة ، فإنه سيعرف هدفه فى الحياة المادية ذاتها والطريق المؤدى إليه . فى قصيدة « كوب الماء » من ديوان « أجزاء من عالم آخر » يصف ستيفنز جوهر عملية الإدراك الذى لا ينفصل أبدا عن الخيال فيقول :

« هنا فى المركز تقف الكوب
بينما الضياء يخترق كالأسد ليشرب قلبها
فى تلك اللحظة تتحول الكوب إلى بركة تحتوى الكون
وتبدو عيناه ومخالبه حمراء صاخبة بالحياة
عندما يبلل الضياء الزبد حول فكيه
وتدور الأعشاب دورات الحياة فى المياه » .

يريد ستيفنز بهذا أن يؤكد أن خيال الشاعر قادر على إدراك الكون كله من خلال أصغر الموجودات ومع ذلك فالصور والرموز معقدة وغامضة لدرجة يعجز معها القارئ العادى أن يصل إلى درجة معقولة من الفهم والتذوق . فالشاعر لا يحدد شيئا على الإطلاق لأنه يعتقد أن الطاقة الكامنة فى الرموز قادرة على إدخالنا فى عالمه الخيالى ومعايشة صوره ، وبالتالى يمكننا الوصول إلى كنه الأفكار الواردة فى شعره ، والتى تقترب كثيرا من مفهوم الفيلسوف الأمريكى إيمرسون للطبيعة . فالطبيعة هى مصدر الخير والحق والجمال عند إيمرسون ، والإنسان يستطيع أن يجد خلاصه بين أحضانها . فالخالق يتكلم من خلالها إلى الإنسان وهى أسمى وسائل التعبير والفن التى يمكن للفنان أن يستخدمها بلا حدود ، إذ أنها ترمز إلى العلاقة المتبادلة بين الذات الإنسانية والذات العليا . وعندما يحبها الإنسان بوجدانه وفكره فإن عقله يستطيع أن يصل إلى أعلى درجات الحدس واليقين . بهذا يتحد الفكر مع المادة ويتحولان إلى جسم عضوى من خلال لغة الرمز التى يستخدمها الشعر . وعلى الرغم من استخدام ستيفنز للرمز والذى ينتمى إلى أسلوب القرن العشرين ، فإن خياله الشعرى يعد رومانسيا بمعنى الكلمة ولا يختلف عن الاتجاهات التى ميزت أشعار وردزورث وكولريدج .

فى قصيدة « فكرة من نظام الكون » يصف ستيفنز كيف سار ذات مساء على ساحل البحر ، وكيف استمع إلى غناء امرأة يعلو على صوت الأمواج . وتتحول القصيدة إلى تفسير للأغنية التى تشكل معظم الخصائص المميزة لشعر كولريدج . تقول القصيدة :

« كان صوتها أصداء رددت أقوى نغمات السماء
تلاشى الصوت تاركا للزمن الوحدة والعزلة
كان الغناء هو البناء الذى جسد العالم
وكلما صدحت بالغناء ردد البحر الأصداء
ثم تدفق بين طيات الأصداء
وأصبح من المستحيل التفريق بين المرأة والبحر
عندما رأيناها تسير مسرعة على الأمواج

عرفنا أنها لاتنتمى إلى أفواج البشر
فبينها كان مصنوعا من مادة الغناء
تلك المادة التى لاتعرف الفناء» .

يذكرنا الموقف والمضمون بقصيدة وردزورث « الحاصد الوحيد » على الرغم من أن المنهج الشعرى لستيفنز أكثر تعقيدا من البساطة التى نجدها عند وردزورث . فالخيال قوة تشكيلية وليس للشاعر تجربة سوى الخيال كى يعيش فيها ، فهو المدخل الحقيقى والوحيد للحياة ، بل إنه الحياة نفسها لأنها تتبعه دائما . يؤمن ستيفنز بأن الخيال هو الطاقة الوحيدة القادرة على تغيير الشكل المادى للعالم ، ويجب ألايحدث أى انفصام بين الخيال والمادة وإلاتحولت المادة إلى كيان أصم لامعنى له ، لأنه بدون الخيال يتحول الإنسان إلى أدنى مرتبة فى المخلوقات . ووحدة الوجود لاتتأتى إلامن الإيمان بأنه ليس هناك فرقا بين مايعتبره البشر مهما ، ومايظنونه غيرذلك ، فكل الموجودات تتناسب لكى تصب فى تيار الكون الأزلى . هذا الاتجاه واضح فى قصيدة ستيفنز « رجل مستودع القمامة » من ديوان « أجزاء من عالم آخر » ، والتى يجسد فيها الشاعر وحدة الوجود من صور الأشياء التى يلقى بها الناس فى مستودع القمامة :

«مستودع القمامة زاخر بالصور
تمر الأيام مثل صفحات الجرائد من المطبعة
وباقات الورد الذابلة تتناثر بين قطع الورق
وأيضا الشمس والقمر بجوار قصائد حارس الباب
ملقاة على علبة كمثرى من الصفيح والصدأ
تدس القطة أنفها فى الحقيبة الورقية
فى الكورسيه ، فى الصندوق
وبجوارها تنتشر أوراق الشاى من أقاصى الأرض» .

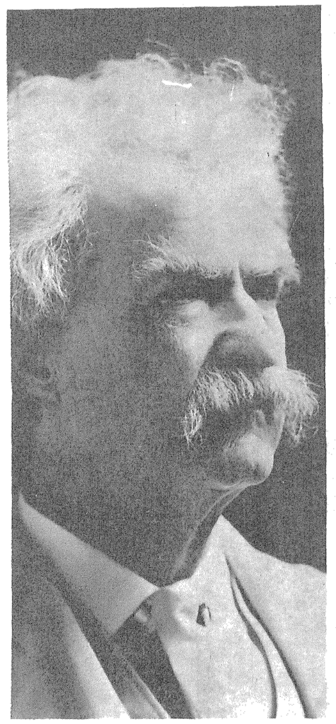
أما الرجل الذى يجلس على حافة مستودع القمامة ويتأمل هذه الصور المتتابعة ، فيذكرنا بالرجل الأجوف فى قصيدة ت . س . إليوت الشهيرة . فهوكرجل تقليدى ضيق الأفق لايرى أى معنى لهذه الصور ، فقد ورث عن مجتمعه من القوالب الفكرية الجاهزة مايغنيه عن إعمال فكره . لقد فقد القدرة على الخيال برغم أشعة الشمس والقمر التى تتتابع على القمامة وتضيف إليها من المعانى وظلالها مايوحى بكثير من الأفكار الجديدة . وفى الوقت نفسه يمكن أن يجسد مستودع القمامة المجتمع التقليدى الزاخر بالصور الميتة والنظم العفنة . لكن بمجرد أن يستخدم الرجل القابع على حافة المستودع خياله ستدب الحياة فى هذه الصور وتتحول إلى كيان جديد تماما .

هكذا تتتابع الصور وتتصارع وتتناقض فى قصائد ستيفنز ، ولكن كل الجزئيات تنصهر أخيرا فى بوتقة الخيال كما نجد فى قصيدة « المفاجأة الأخيرة للعاشق الخفى » التى لاتنفصل فيها الشمعة عن الظلام ، فلولا ضياء الشمعة ماعرفنا الظلام ولولا الظلام ماعرفنا الضياء . كذلك لاتنفصل الذات الإنسانية عن الذات العليا أبدا . هذا يذكرنا بقصيدة الشاعر الأمريكى ولت ويتمان « أغنية نفسى » ويبدو أنه فرض ظله على كل الشعراء الأمريكيين

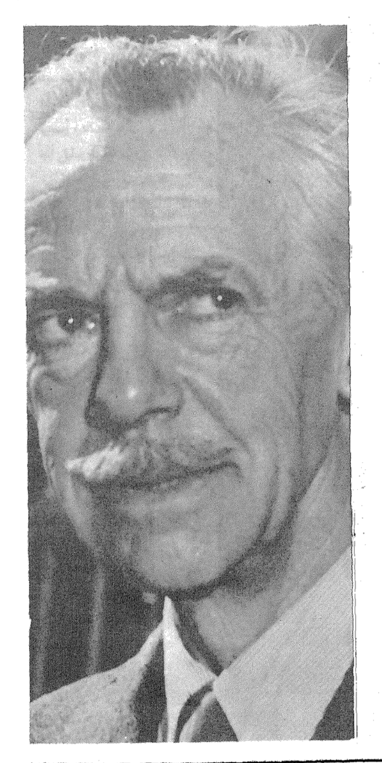
فيا يختص بهذا الوجد الصوفى المؤمن بوحدة الوجود التى نجدها واضحة فى قصيدة ستيفنز « مداخل إلى كل ماهر ممكن » .

لعل قصيدة « ملاحظات على الخيال الأسمى » تمثل فلسفة ستيفنز بصفة عامة ، فالخيال الأسمى هنا هو الحقيقة العليا التى يقدر الشعر فقط على تقديمها كما هى إلى الإنسان . فالقصيدة تؤكد أن الشعر يجدد الحياة ويعيد صياغتها ، وأن الفكرة الأولى التى نبعت منها كل أفكار الإنسان لاتوجد إلافى الشعر الذى قد يحتوى فى قصيدة واحدة من عدة سطور بداية العالم ونهايته . لكن إصرار ستيفنز على إبراز هذه الفكرة فى معظم قصائده أصابها بكثير من الرتابة والتكرار وخاصة عندما نقرأ قصائده تباعا . لكن الفكرة فى حد ذاتها رائعة وخصبة بدليل أنها ساعدته على تقديم بعض القصائد التى تعد من أروع ماعرفه الشعر الأمريكى المعاصر مثل قصيدته المبكرة « صباح الأحد » .

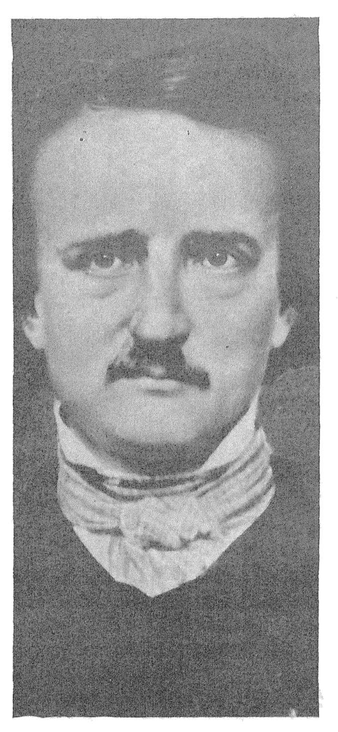
لكن بمرور الوقت وتتابع القصائد تكررت الفكرة . حاول الشاعر تفادى هذا التكرار بالتلاعب بأدوات البلاغة اللفظية حتى يبهر القارئ ، وكانت النتيجة على عكس مايتمنى ، فقد أصيبت قصائده بالغموض بالإضافة إلى الرتابة ومع ذلك يعتبر النقاد والاس ستيفنز من أعظم شعراء أمريكا الذين يأتون مباشرة بعد إليوت وباوند وربما فروست . فلايوجد منافسون حقيقيون له . وبعد أن اتهم فى العشرينيات بالحذلقة الشعرية ، اعترف به فى الأربعينيات كشاعر له مضمون فلسفى عميق ومتعدد الأبعاد بينما شهدت الخمسينيات مقالاته ودراساته النقدية والجمالية فى الصحف والمجلات . وعلى الرغم من أن قيمة ستيفنز كشاعر فوق كل جدل ، فإنه مازال فى حاجة إلى تقييم موضوعى حقيقى ، وخاصة أن النقد الحديث لم يعتن العناية الواجبة بإنجازاته الشعرية القيمة .



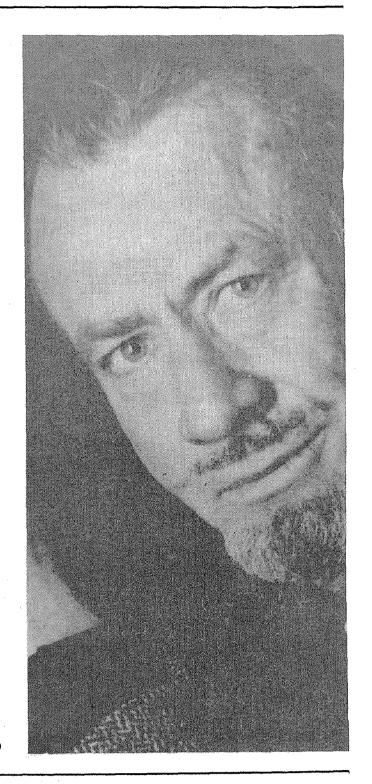
٢٩ – مارك توين



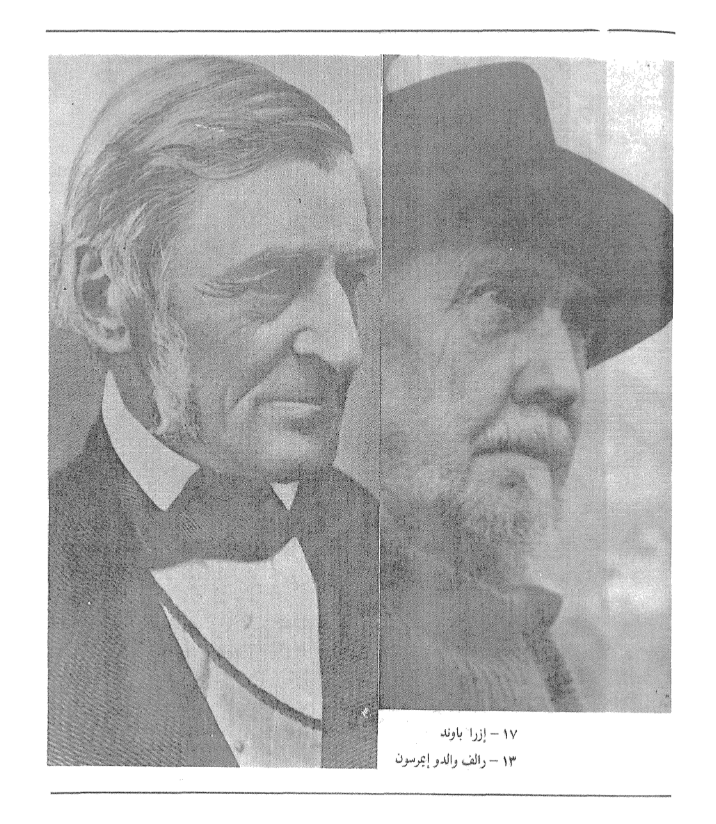
١٠ - يوجين أونيل



٢٢ – إدجار آلان بو



٥٥ – جون ستاينبك



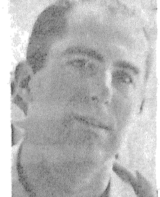
١٧ – إزرا باوند

١٣ – رالف والدو إيمرسون

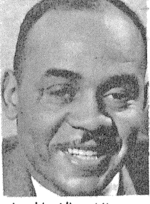


٣٨ – هنرى جيمس

٥٤ – جير ترود ستاين



٤٧ – فيليب روث



١٢ – رالف إيليسون

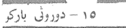


۲۰ – بیرل بک

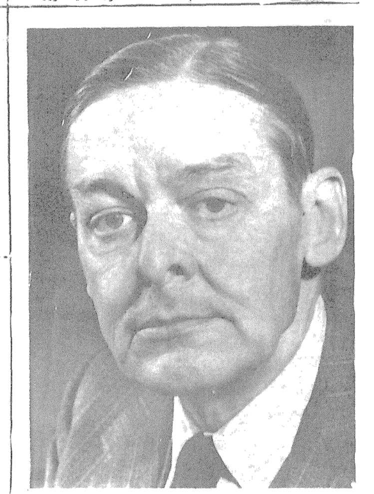


۳۱ – هنری دیفید تورو

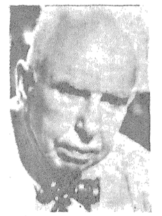




۱۵ – دوروثی بارکو



۵ – ت . س . إليوت



۳۹ – ثیودور درایزر


٤ – لويزا آلكوت


٢٨ – ستيفن بينيه


٤٢ – إميلي ديكنسون



١ – جيمس أجي

٣٦ – إيلين جلاسجو

٥٠ – ج . د . سالينجر

٢٤ – جيمس بولدوين

٧ – شيروود أندرسون

٣ – نلسون آلجرين

٣٢ – جيمس ثيربر



٢٣ - كاثرين آن بورتر

٥٢ - كارل ساندبرج

٢٥ - جيمس بيردي

١٤ - ويليام إينج

٢٧ - صول بيلو

١١ - كونراد أيكن

٤٠ - جون دوس باسوس

٢ - إدوارد آلبي

أدباء الموسوعة

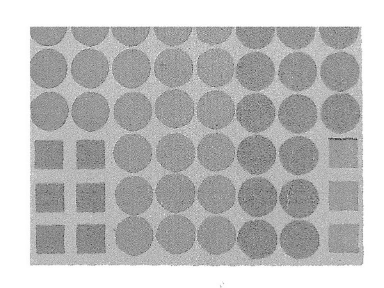
الجزء الأول

صفحة

رقم الإيداع	١٩٧٩/٢٩٨٩
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧ – ٢٤٧ – ٧١٠ – ٦

١١٩/٧٨/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

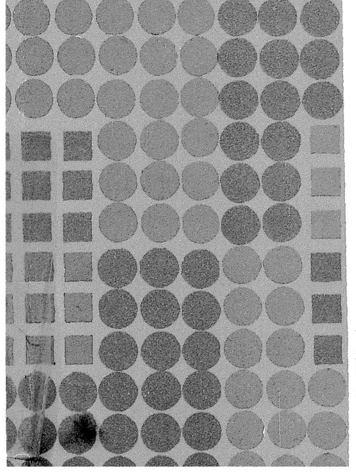


هذه الموسوعة

تجمع بين التعريف بسيرة أدباء أمريكا وأعمالهم وإنجازاتهم ، وبين الدراسة التى تكفى للإلمام بمكانة هؤلاء الأدباء واتجاهاتهم بحيث لا يجد القارئ العادى نفسه مضطراً للجوء إلى مراجع أخرى .

وقد تعرضت الموسوعة لأعمال هؤلاء الأدباء بمعيار نقدى واحد حتى يتمكن القارئ من تحديد السلبيات والإيجابيات التى ميزتها ، ووضع كل أديب فى موقعه الصحيح على خريطة الأدب الأمريكى.

ودار المعارف تقدم هذه الموسوعة إلى القارئ العربى ليحدث ذلك التواصل الفكرى والحضارى مع الأدب العالمى .



١/٨٦٠١٤